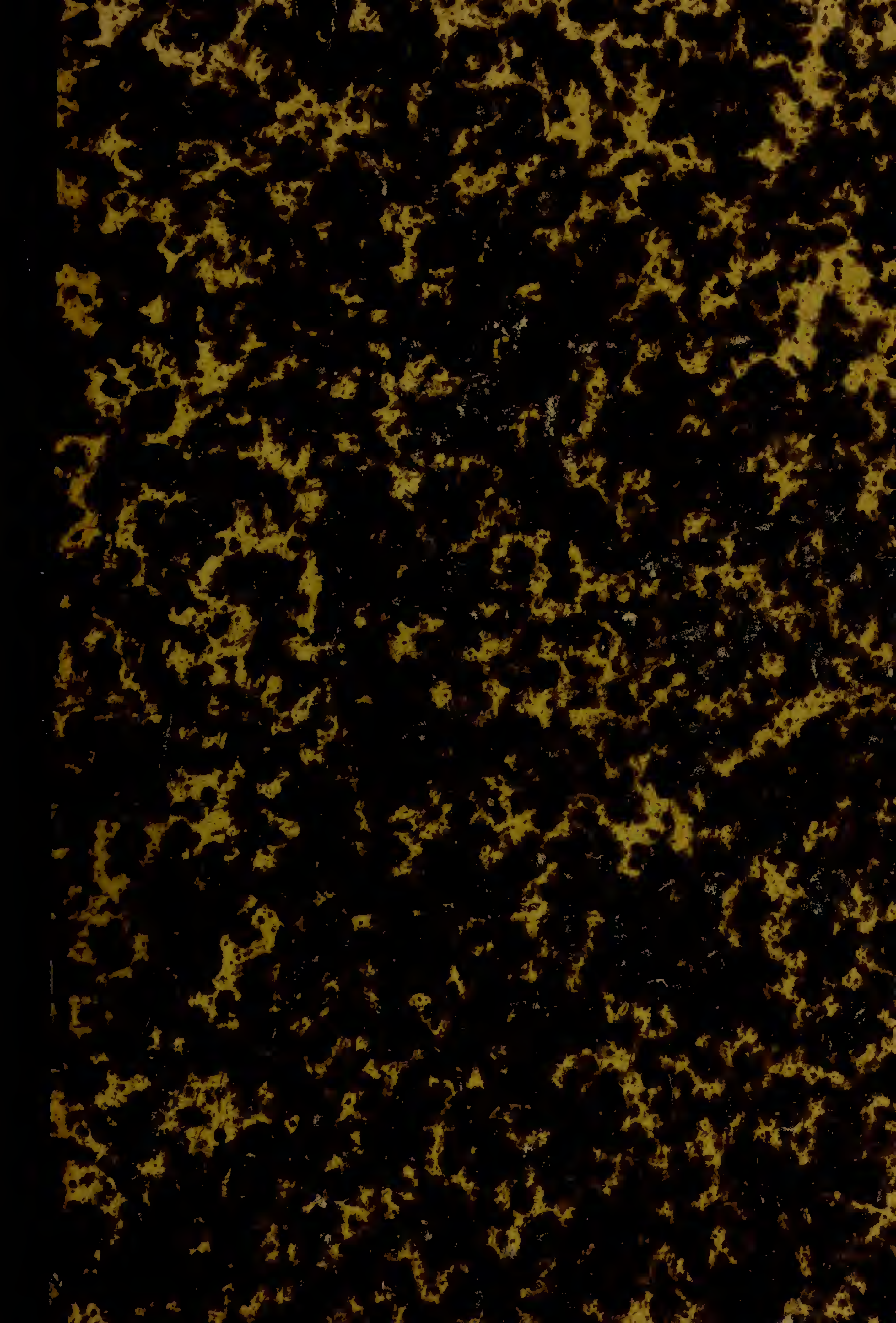




# Handbüchlein

der

# Harmonie-, Melodie- und Formenlehre.

In systematischer, gedrängter Darstellung geordnet,

**theilweise mit Uebungen versehen**

und herausgegeben von

**Benedict Widmann.**

Zweite, verbesserte Auflage.



**Leipzig,**
Verlag von C. Merseburger.
1867.



# Vorrede.

„Das Leben ist kurz, die Kunst lang“, und doch können gar Viele ihrer Verehrer, welche sie wohl praktisch ausüben, oft nur einen sehr kleinen Theil ihrer Mussestunden dem theoretischen Studium derselben widmen. Ausserdem schreckt die Theorie der Tonsetzekunst, wie solche grösstentheils in dickleibigen Bänden breit getreten ist, noch gar manchen ab, der sonst empfänglich dafür wäre. Indessen bleibt die Selbstausbildung mittelst umfangreicher Werke dennoch immerhin eine unvollkommene Sache, wenn die sichere, leitende Hand eines Meisters fehlt, der die Aufgaben durchsieht und prüft. Für solche Schüler und Freunde der Tonkunst aber, welche die Theorie nicht in der Absicht so speciell betreiben wollen, um in der Composition ihr Glück zu versuchen, sondern blos um des bessern Verständnisses der klassischen Musik willen, die sie treiben, oder an deren Aufführung sie sich betheiligen, reicht eine gedrängte Darstellung der wesentlichen Lehren aus dem ganz grossen Gebiete der Tonwissenschaft hin; und eine solche suchte ich in dem vorliegenden Werkchen zu geben.

Selbstverständlich musste der Harmonielehre, als dem ersten und wichtigsten Gegenstand der Theorie, am meisten Rechnung getragen werden. Ich schloss mich bei der Ausarbeitung derselben gerne den neuern gründlichen Theoretikern an; vorzüglich benützte ich dabei M. Hauptmann's „Natur der Harmonik und der Metrik,“ Leipzig, 1853, sowie E. Fr. Richter's „Lehrbuch der Harmonie,“ Ebendaselbst 2. Aufl. 1857. In der Lehre des Contrapunktes, des Canons und der Fuge leiteten mich die Werke A. Andre's und P. Singer's. Das Hauptsächlichste in der Formenlehre verdanke ich dem Unterrichte meines letzten Lehrers, des hiesigen Altmeisters Schnyder von Wartensee.

Um das Werkchen zugleich auch möglichst praktisch zu gestalten, habe ich, namentlich in der Harmonielehre, zweckmässige Aufgaben zur Uebung beigefügt, und verweise Diejenigen, welche mehr Zeit auf solche Arbeiten verwenden können und wollen, auf meine „Generalbass-Uebungen.“ 2. Aufl. Preis 22½ Sgr.

Dass ich in der Formenlehre die Uebungen auf eine Analyse klas-

sischer Tonschöpfungen beschränkt habe, wird man, vom pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, gewiss billigen; denn es verschafft diese Methode nicht nur die gründlichste Kenntniss der musikalischen Formen, sondern befördert auch zugleich die richtige ästhetische Auffassung der Compositionen selbst. Gern hätte ich mich mehr über diesen Theil der Theorie ausgebreitet; allein das Werkchen sollte im Ganzen keine grössere Ausdehnung erhalten. Ich habe aber die Absicht, die Formenlehre in ähnlicher Weise in einer selbstständigen Schrift auszuarbeiten, mit welcher zugleich eine kleine Auswahl klassischer Compositionen, an welche die Theorie anknüpfen soll, verbunden werden wird, indem ich mich der aufmunternden Hoffnung hingebe, dass die einfache, klare und gründliche Lehre, welche Herr Schnyder von Wartensee über die musikalische Form aufstellt, sicherlich ihre Verehrer finden werde.

Frankfurt a/M. im Februar 1861.

## Vorrede zur zweiten Auflage.

Der ziemlich rasche Absatz der 1. Auflage des vorliegenden „Handbüchleins" hat gezeigt, dass der Zweck, den der Verfasser im Auge gehabt hat, und den er in der Vorrede zur 1. Auflage näher bezeichnet, von vielen Musikbeflissenen anerkannt worden ist. Auch die mir bekannt gewordenen Rezensionen sprachen über das kleine Werkchen ein günstiges Urtheil aus. Dieser erfreuliche Erfolg meiner bescheidenen Arbeit war für mich zugleich ein Sporn, die 1. Auflage einer möglichst genauen Durchsicht zu unterwerfen, überflüssige Auseinandersetzungen zu streichen, dagegen mangelhafte Darstellungen zu ergänzen, ohne jedoch an der Anordnung des Stoffes etwas zu ändern, so dass ich hoffen darf, das Werkchen werde bei seinem neuen Erscheinen bei den Musikfreunden eine nicht minder wohlwollende Aufnahme finden, als ihm früher zu Theil geworden.

Frankfurt a/M. im Herbste 1866.

**B. Widmann.**

# Inhaltsverzeichniss.

## I. Allgemeine Musiklehre.

Seite

§ 1. Begriff des Wortes Musik . . . . . . . . . . . . . . . 1
§ 2. Eintheilung der Musik . . . . . . . . . . . . . . . 1
§ 3. Natur und Eigenschaften der Töne . . . . . . . . . 2
§ 4. Tonsystem . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3
§ 5. Darstellung der Töne . . . . . . . . . . . . . . . 5
§ 6. Das Liniensystem . . . . . . . . . . . . . . . . 5
§ 7. Die Notenschlüssel . . . . . . . . . . . . . . . 6
§ 8. Die Versetzungszeichen . . . . . . . . . . . . . 9
§ 9. Rhythmik . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10
§ 10. Darstellung der Töne in Beziehung auf Rhythmik . . . . 11
§ 11. Pausen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 14
§ 12. Punkte hinter den Noten und Pausen . . . . . . . . 14
§ 13. Takt und Taktarten . . . . . . . . . . . . . . . 15
§ 14. Accent . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16
§ 15. Synkopen . . . . . . . . . . . . . . . . . . 17
§ 16. Tempobezeichnung . . . . . . . . . . . . . . . 18
§ 17. Zeichen und Wörter für die Ruhe . . . . . . . . . 19
§ 18. Dynamik . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 21
§ 19. Manieren . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 21
§ 20. Die übrigen Wörter, Zeichen und Abkürzungen . . . . . 25

## II. Harmonielehre.

§ 21. Die harmonische Verbindung der Töne zu Akkorden. Der Dreiklang und seine Verhältnisse . . . . . . . . . . . 27
§ 22. Fortbildung des Dreiklangs zur Tonart . . . . . . . . 30

Seite
§ 23. Bildung des Molldreiklangs und der Molltonart . . . . . . 30
§ 24. Bildung der Tonleiter der Dur- und Molltonart . . . . . . 32
§ 25. Benennung der Dreiklänge nach ihren Stufen . . . . . . 34
§ 26. Fortentwickelung des Systems der Durtonart . . . . . . 34
§ 27. Fortentwickelung des Systems der Molltonart . . . . . . 35
§ 28. Verwandtschaft der Tonarten . . . . . . . . . . . . . . 36
§ 29. Chromatische und enharmonische Tonreihen . . . . . . . 37
§ 30. Vervollständigung und nähere Bestimmung der Tonverbindungen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 39
§ 31. Consonanzen und Dissonanzen . . . . . . . . . . . . . 39
§ 32. Umkehrung der Tonverbindungen . . . . . . . . . . . 41
§ 33. Sämmtliche Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter . . . . 41
§ 34. Formen und Lagen der Dreiklänge . . . . . . . . . . 43
§ 35. Arten der Fortschreitung in den Tonverbindungen . . . . 47
§ 36. Fehlerhafte Fortschreitung der Tonverbindungen . . . . 47
§ 37. Gründe für das Gesetz des Verbotes der Quinten- und Oktavenparallelen . . . . . . . . . . . . . . . . . 49
§ 38. Unharmonischer Querstand . . . . . . . . . . . . . . 51
§ 39. Akkordfolge in der Durtonart . . . . . . . . . . . . 51
§ 40. Akkordfolge in der Molltonart . . . . . . . . . . . . 53
§ 41. Nothwendigkeit einer vierten Stimme. Enge und weite Harmonie . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 55
§ 42. Akkordfolge mit Schluss . . . . . . . . . . . . . . . 56
§ 43. Folge der vierstimmigen Dreiklänge in sekundärer Form. Die Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge . . . . . 61
§ 44. Die sekundären Formen der übrigen Dreiklänge . . . . . 64
§ 45. Der Septimenakkord. Seine Entstehung und Bestandtheile im allgemeinen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 71
§ 46. Bildung und Stellung sämmtlicher Septimenharmonien auf der Dur- und Molltonleiter . . . . . . . . . . . . . 71
§ 47. Haupt- und Nebenseptimenharmonien . . . . . . . . . 73
§ 48. Auflösung der Dissonanz im Hauptseptimenakkorde . . . 73
§ 49. Stimmenfortschreitung im Septimenakkorde . . . . . . . 74
§ 50. Anwendung des Hauptseptimenakkordes . . . . . . . . 75

Seite
§ 51. Sekundäre Formen des Hauptseptimenakkordes . . . . . . 75
§ 52. Auflösung der Dissonanz und Fortschreitung der Stimmen in den sekundären Formen der Hauptseptimenharmonien . . 76
§ 53. Nebenseptimenharmonien der Durtonleiter . . . . . . . 77
§ 54. Vorbereitung der Dissonanz im allgemeinen und die des Hauptseptimenakkordes im besondern . . . . . . . . . 78
§ 55. Vorbereitung der Nebenseptimenharmonien und deren sekundären Formen . . . . . . . . . . . . . . . . . 81
§ 56. Die Nebenseptimenharmonien der Molltonleiter . . . . . . 84
§ 57. Vorbereitung und Auflösung der Septimenharmonien in Moll 84
§ 58. Verbindung der Septimenakkorde mit Septimenakkorden und Auflösung der Dissonanz in eine andere . . . . . . . 87
§ 59. Verbindung der Septimenakkorde mit Akkorden anderer Tonstufen überhaupt. Entstehung des Trugschlusses . . 89
§ 60. Der Nonenakkord. Seine Entstehung und Bestandtheile . 90
§ 61. Bildung und Stellung sämmtlicher Nonenharmonien auf der Dur- und Molltonleiter . . . . . . . . . . . . . . . 90
§ 62. Haupt- und Neben-Nonenharmonien . . . . . . . . . . 91
§ 63. Vorbereitung und Auflösung der Nonenakkorde . . . . . 91
§ 64. Entstehung und Auflösung der Dissonanz im Vorhalte . . 93
§ 65. Anwendung der Vorhalte . . . . . . . . . . . . . . 95
§ 66. Vorausnahme . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 99
§ 67. Orgelpunktharmonien und liegende Stimmen . . . . . . 99
§ 68. Durchgangstöne . . . . . . . . . . . . . . . . . . 101
§ 69. Durchgangsakkorde . . . . . . . . . . . . . . . . . 105
§ 70. Modulation durch Dreiklänge . . . . . . . . . . . . 106
§ 71. Modulation durch den Hauptseptimenakkord . . . . . . 109
§ 72. Modulationen vermittelst des Hauptseptimenakkordes in entfernten Tonarten . . . . . . . . . . . . . . . . . 111
§ 73. Modulationen vermittelst des verminderten Septimenakkordes 113
§ 74. Modulationen durch enharmonische Verwechslung . . . 114
§ 75. Modulationen durch Anwendung der Vorhalte . . . . . 116
§ 76. Modulationen mit Herzuziehung der Durchgangstöne . . . 117
§ 77. Vollendung der Modulation durch Schlüsse . . . . . . 118

Seite
§ 78. Modulationsordnung eines Tonstückes . . . . . . . . . . 118
§ 79. Praktische Anwendung der Harmonien beim neuern Choral 123
§ 80. Behandlung der Akkorde im 3 stimmigen Satze . . . . . . 128
§ 81. Anwendung der 3 stimmigen Harmonien bei Begleitung der Tonleiter und des Chorals . . . . . . . . . . . . . . . 133
§ 82. Behandlung und Anwendung der Akkorde im 2 stimmigen Satze. Gebrauch älterer Schlüssel . . . . . . . . . . . . 138
§ 83. Verzierte harmonische Begleitung im 2 stimmigen Satze . . 142
§ 84. Verzierte harmonische Begleitung im 3 stimmigen Satze . . 144
§ 85. Verzierte harmonische Begleitung im 4 stimmigen Satze . . 146
§ 86. Behandlung der Akkorde im mehrstimmigen Satze . . . . 148

## III. Melodie- und Formenlehre.

§ 87. Melodie im weiteren Sinne . . . . . . . . . . . . . . 154
§ 88. Melodie im engeren Sinne. Deren Gliederung . . . . . . 156
§ 89. Weitere Ausbildung der Begleitung . . . . . . . . . . 164
§ 90. Eintheilung der Compositionsarten . . . . . . . . . . 165
§ 91. Taktfreie Compositionsarten . . . . . . . . . . . . . 165
§ 92. Vom doppelten Contrapunkte im allgemeinen und dem doppelten Contrapunkte der Oktave im besonderen . . . . . 168
§ 93. Nachahmungen . . . . . . . . . . . . . . . . . 173
§ 94. Der Canon . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 176
§ 95. Die Fuge . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 178
§ 96. Die Liedform und deren Anwendung . . . . . . . . . . 188
§ 97. Das Thema und die Variation . . . . . . . . . . . . 191
§ 98. Die Hauptform . . . . . . . . . . . . . . . . . 195
§ 99. Die Rondoform . . . . . . . . . . . . . . . . . 199
§ 100. Anwendung der musikalischen Grundformen auf Instrumentalwerke . . . . . . . . . . . . . . . . . 203
§ 101. Die wichtigsten Formen und Arten der Vokalmusik . . . 208

# I. Allgemeine Musiklehre.

§ 1. Begriff des Wortes Musik. Die Musik ist eine Kunst, welche zur körperlichen Vermittelung ihrer Ideen der Töne bedarf. Der Name kommt nach Plato von den Musen, Schutzgöttinnen der schönen Künste und Wissenschaften her.

§ 2. Eintheilung der Musik. Man kann die Musik zunächst von der theoretischen und von der praktischen Seite betrachten.

Die Theorie beschäftigt sich 1) mit der Entstehungsart der Töne, d. i. mit der Akustik; 2) mit dem äussern Masse der Tonkörper und ihren Grössenverhältnissen gegen einander, der Canonik; und endlich 3) mit den Regeln, nach welchen die Töne verbunden werden, der eigentlichen Theorie der Tonsetzekunst.

Die praktische Musik beschäftigt sich im Allgemeinen mit der Darstellung der Töne. Darin unterscheidet man wieder: Erfindung und Ausübung; jene ist die Verbindung der Töne zu Tonstücken, die eigentliche Tondichtung (Composition, Setzkunst), diese der Vortrag der Tonstücke (Execution, Ausführung). Letzterer kann auf zweierlei Weise stattfinden: entweder mittels der menschlichen Stimme, Vokal- oder Gesangmusik, oder mittels todter Instrumente, Instrumentalmusik. Wird Letztere von Blasinstrumenten ausgeführt,

ohne Saiteninstrumente, so heisst sie wohl auch Harmoniemusik. — In Beziehung auf die rhythmische oder unrhythmische Bewegung der Töne gegen einander unterscheidet man Choralmusik und Figuralmusik. Endlich zerfällt die Musik nach Massgabe der verschiedenen Style oder der besonderen Orte, wo sie, oder auch der besonderen Zwecke, zu welchen sie ausgeführt wird, in Kirchen- oder geistliche Musik, in Theater-, Kammer- oder Concertmusik, Kriegs- oder Militärmusik.

§ 3. Natur und Eigenschaften der Töne. Das Material der Musik sind die Töne (§ 1), Ton aber ist ein Klang von einer bestimmten Anzahl regelmässiger Schwingungen. Schwingungen sind hin- und hergehende Bewegungen tönender Körper, und diese Schwingungen müssen also regelmässig, periodisch sein.

H. Helmholtz giebt genaue Definitionen von Geräusch, Klang, und Ton. „Der erste und Hauptunterschied verschiedenen Schalls, den unser Ohr auffindet, ist der Unterschied zwischen Geräuschen und musikalischen Klängen. Die Empfindung eines Klanges wird durch schnelle periodische Bewegungen der tönenden Körper hervorgebracht, die eines Geräusches durch nicht periodische Bewegungen. Die Empfindung aber, welche eine einfache oder pendelartige Schwingung oder Luftbewegung erregt, heisst nach ihm Ton.“*)

Am Tone lassen sich mannigfaltige Eigenschaften unterscheiden:

1) Seiner Quantität oder Grösse nach ist er: a) tief oder hoch, b) kurz oder lang, und c) stark oder schwach.

Die unter a) erwähnte Eigenschaft wird näher erörtert in der Lehre von der Melodik im engern Sinne, d. i. in der Lehre vom Tonumfange und der Tonfolge; die unter b) erwähnte Eigenschaft aber in der Rhythmik, d. i. in der Lehre vom

---

*) H. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 2. Ausgabe. Braunschweig. 1865.

Zeitmasse und der Tondauer; die unter c) erwähnte Eigenschaft in der Dynamik, d. i. in der Lehre vom Ausdrucke und Vortrage.

2) Seiner Qualität oder Beschaffenheit nach ist der Ton entweder stet oder ungebrochen tönend, oder gebrochen tönend. Im ersteren Falle ist er wieder entweder singend oder pfeifend, flötend oder schmetternd; im letzteren Falle aber ist er klingend und erscheint so auf Pianoforte's, Guitarren, Harfen, Pauken etc., wo der erste Moment des Anspielens eines Tones um Vieles stärker ist, als die folgenden Momente, und der Ton gleichsam gebrochen scheint. In jeder dieser verschiedenen Gattungen kann der Ton wieder glatt, sanft, rein, oder auch rauh, rund oder spitz sein. Die Qualität des Tones hängt sowohl von der Struktur (Form), als dem Stoffe und der Art der Reizung des tönenden Körpers ab. Alle diese verschiedenen Eigenschaften der Töne bieten in ihrer mannigfaltigen Vereinigung ein unendliches Material für den Componisten dar, und müssen desshalb von ihm allseitig erkannt sein.

§ 4. Tonsystem. Unter diesem Ausdrucke versteht man den Inbegriff aller Töne, welche nach den durch die Erfahrung als richtig bestätigten Gesetzen in der Musik angewendet werden. Unser jetziges, das sogenannte neue Tonsystem umfasst alle erkennbaren und bestimmbaren Töne, deren man über hundert annehmen kann. Aber nicht jeder dieser Töne hat einen besonderen Namen; sondern man braucht für alle nur sieben Namen, welche die sieben Tonstufen heissen, nämlich die Namen unserer Schriftsprache: *c, d, e, f, g. a, h.* Durch Hinzufügung eines um acht Töne höheren *c* entstand eine Oktave. Um nun die verschiedenen Oktaven, die nach und nach entstanden, zu unterscheiden, schrieb man die eine Oktave mit grossen Buchstaben: *C, D, E* etc.; die folgende mit kleinen Buchstaben: *c, d, e* etc. Auf diese Weise bildeten sich die sogenannten Oktavenordnungen, die man am besten an der Tastenreihe eines Klaviers kennen lernen kann. Die tiefsten Töne eines

solchen, von $\underline{F}$ bis $\underline{H}$ heissen Contratöne, und werden mit grossen Buchstaben, die unterhalb einen Strich erhalten, bezeichnet; an die Contratöne schliesst sich an, von *C* bis *H* die grosse Oktave, mit grossen Buchstaben bezeichnet; an diese, von *c* bis *h*, die kleine Oktave, mit kleinen Buchstaben bezeichnet; an diese, von $\bar{c}$ bis $\bar{h}$, die eingestrichene Oktave, mit kleinen Buchstaben, die oben einen Strich erhalten, bezeichnet; an diese, von $\bar{\bar{c}}$ bis $\bar{\bar{h}}$, die zweigestrichene Oktave, mit kleinen Buchstaben, die oberhalb zwei Striche erhalten, bezeichnet; u. s. f. (Vergl. die Tafel in § 7.) Auf diese Weise bilden sich 8 Tonfächer oder Tonordnungen, die nach der Zahl der Schwingungen in nachstehender Weise auf einander folgen:

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Tonfach: | Töne | von | 16 | bis | 32 | Schwingungen, | $\underline{\underline{C}}$ | bis | $\underline{\underline{H}}$ |
| 2. | „ : | „ | „ | 32 | — | 64 | „ | $\underline{C}$ | — | $\underline{H}$ |
| 3. | „ : | „ | „ | 64 | — | 128 | „ | $C$ | — | $H$ |
| 4. | „ : | „ | „ | 128 | — | 256 | „ | $c$ | — | $h$ |
| 5. | „ : | „ | „ | 256 | — | 512 | „ | $\bar{c}$ | — | $\bar{h}$ |
| 6. | „ : | „ | „ | 512 | — | 1024 | „ | $\bar{\bar{c}}$ | — | $\bar{\bar{h}}$ |
| 7. | „ : | „ | „ | 1024 | — | 2048 | „ | $\bar{\bar{\bar{c}}}$ | — | $\bar{\bar{\bar{h}}}$ |
| 8. | „ : | „ | „ | 2048 | — | 4096 | „ | $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ | — | $\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$ |

Die Schwingungszahlen des nächst höhern Tonfaches sind nämlich doppelt so gross als die des tieferen. Die Töne des 1. Tonfaches werden nur auf grossen Orgeln ausgeführt und haben kaum noch den Charakter eines musikalischen Tons. Für die

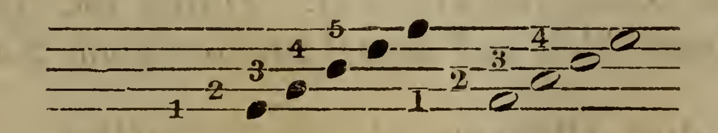
Tonhöhe der Scala wird von den deutschen Physikern die von Scheibler gegebene Bestimmung festgehalten, dass das $\bar{a}$ in der Sekunde 440 Schwingungen zu machen habe. Neuerdings hat die Pariser Akademie für denselben Ton 437,5 Schwingungen festgesetzt.

§ 5. Darstellung der Töne. Die Töne wurden ehemals, wie eben gezeigt, durch Buchstaben bezeichnet; später kamen verschiedene Formen als Tonzeichen in Gebrauch, die man Noten nannte, nämlich ▭, ⟡, ◆. Aus diesen viereckigen Formen entwickelte sich unsere jetzige Notenschrift, die nun in unausgefüllten und ausgefüllten Ovalen (○ ●) besteht.

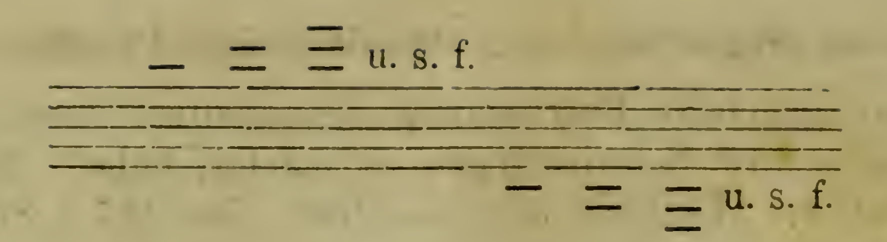
Zur Kenntniss der Noten in Beziehung auf Höhe und Tiefe der Töne, für die sie stehen, gelangt man 1) durch das Liniensystem, 2) durch die Schlüssel, und 3) durch die Versetzungszeichen.

§ 6. Das Liniensystem. Das jetzige Liniensystem besteht aus fünf parallel laufenden Linien; in alten Choralbüchern und in *Missalen* (Messbüchern) finden sich auch noch vierzeilige Liniensysteme; auch gab es Liniensysteme von mehr als fünf Linien.

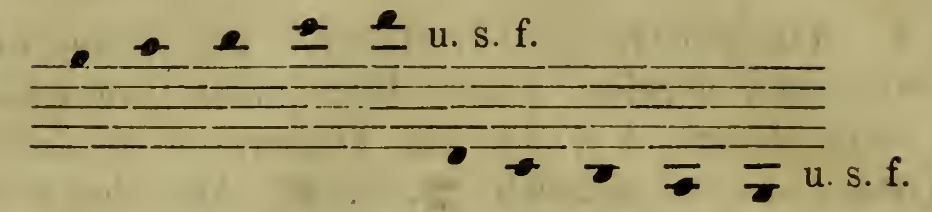
Die Linien und Zwischenräume werden von unten nach oben bestimmt, nämlich:



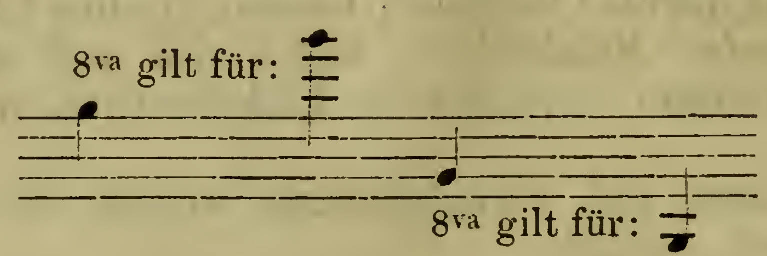

Da diese fünf Linien nicht hinreichen zur Darstellung aller Noten, so bedient man sich sogenannter Neben- oder Hilfslinien, die sowohl oben als unten am Liniensysteme angebracht werden:




Mit Noten ausgefüllt:




Weil endlich zu viele über einander stehende Nebenlinien die Uebersicht erschweren, so notirt man sehr hohe oder sehr tiefe Töne eine Oktave tiefer oder höher, und schreibt im ersten Falle über, im andern Falle unter die Noten: 8va∼∼∼∼, und an dem Orte, wo die Noten wieder nach ihrer eigentlichen Bedeutung vorgetragen werden sollen, setzt man das Wort: *loco* oder abgekürzt: 1. z. B.:




§ 7. Die Notenschlüssel. Durch die Anwendung der Schlüssel lassen sich auf dem Liniensysteme Noten für Töne von mehr als drei Oktaven (*F*—$\overline{g}$) darstellen. Die jetzt gebräuchlichen Schlüssel sind: 1) Der *G*-Schlüssel, auch Violinschlüssel genannt, ( *g* ), welcher anzeigt, dass auf

der zweiten Linie das eingestrichene *g* stehen soll; 2) der *F*- oder Bassschlüssel, [Notenbeispiel: Bassschlüssel mit *f*], welcher auf der vierten Linie das kleine *f* bezeichnet; 3) der *C*-Schlüssel, [C-Schlüssel] oder [C-Schlüssel], welcher das eingestrichene *c* bezeichnet. Letzterer Schlüssel kann auf verschiedene Linien gesetzt werden: a) auf die erste Linie, dann heisst er Diskantschlüssel, b) auf die dritte Linie, dann heisst er Altschlüssel; c) endlich auch auf die vierte Linie, dann heisst er Tenorschlüssel.

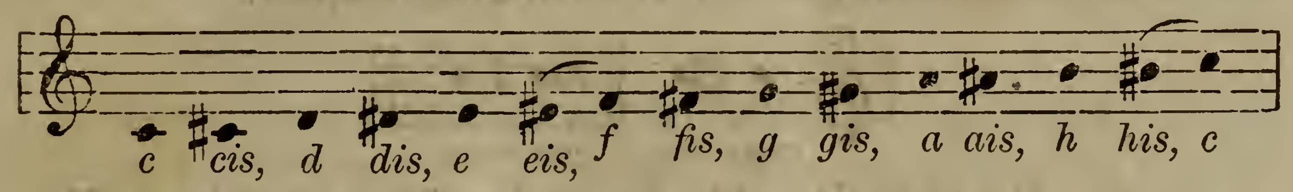



Folgende Tafel verschafft eine Uebersicht für die Namen einer und derselben Note in allen Schlüsseln:

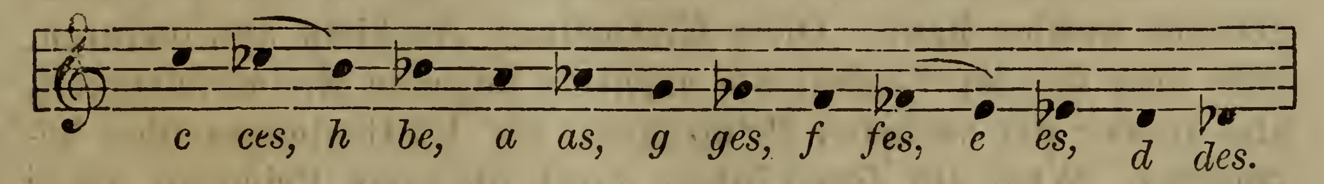
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Violin-Schlüssel. | *g* | *a* | *h* | $\bar{c}$ | $\bar{d}$ | $\bar{e}$ | $\bar{f}$ | $\bar{g}$ | $\bar{a}$ | $\bar{h}$ | $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{\bar{d}}$ | $\bar{\bar{e}}$ | $\bar{\bar{f}}$ | $\bar{\bar{g}}$ | $\bar{\bar{a}}$ | $\bar{\bar{h}}$ | $\bar{\bar{\bar{c}}}$ | $\bar{\bar{\bar{d}}}$ | $\bar{\bar{\bar{e}}}$ | $\bar{\bar{\bar{f}}}$ |
| Diskant-Schlüssel. | | | | | | $\bar{c}$ | $\bar{d}$ | $\bar{e}$ | $\bar{f}$ | $\bar{g}$ | $\bar{a}$ | $\bar{h}$ | $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{\bar{d}}$ | $\bar{\bar{e}}$ | $\bar{\bar{f}}$ | $\bar{\bar{g}}$ | $\bar{\bar{a}}$ | $\bar{\bar{h}}$ | $\bar{\bar{\bar{c}}}$ | $\bar{\bar{\bar{d}}}$ |
| Alt-Schlüssel. | | | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *a* | *h* | $\bar{c}$ | $\bar{d}$ | $\bar{e}$ | $\bar{f}$ | $\bar{g}$ | $\bar{a}$ | $\bar{h}$ | $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{\bar{d}}$ | $\bar{\bar{e}}$ | $\bar{\bar{f}}$ | $\bar{\bar{g}}$ |
| Tenor-Schlüssel. | | | | | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *a* | *h* | $\bar{c}$ | $\bar{d}$ | $\bar{e}$ | $\bar{f}$ | $\bar{g}$ | $\bar{a}$ | $\bar{h}$ | $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{\bar{d}}$ | $\bar{\bar{e}}$ |
| Bass-Schlüssel. | $\underline{H}$ | *C* | *D* | *E* | *F* | *G* | *A* | *H* | *c* | *d* | *e* | *f* | *g* | *a* | *h* | $\bar{c}$ | $\bar{d}$ | $\bar{e}$ | $\bar{f}$ | $\bar{g}$ | $\bar{a}$ |

In älteren Musikwerken findet man diese Schlüssel auch noch auf andern Linien verzeichnet.

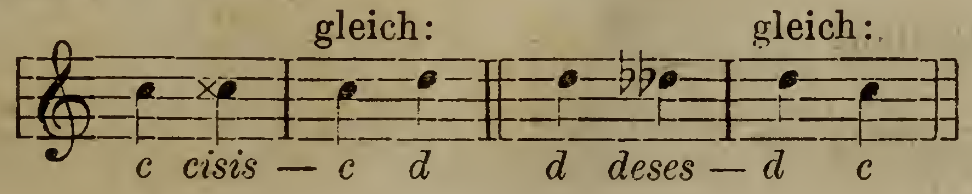
§ 8. Die Versetzungszeichen. In § 4 sind nur die Untertasten eines Klaviers erwähnt; die Noten für ihre Töne setzte man, wie eben beschrieben, auf, zwischen, über und unter die Linien des Liniensystems. Die später hinzugefügten Töne der Obertasten wurden nun, weil keine Plätze für sie im Systeme mehr übrig waren, auf schon besetzte Stellen, mit einem vorgestellten Kreuze (♯) oder Be (♭) geschrieben. Das Kreuz erhöht eine Note bis zur nächst oberen Tonstufe, und es wird an den ursprünglichen Namen die Silbe *is* gefügt, als:




Das Be erniedrigt eine Note bis zur nächst unteren Tonstufe, und es wird an den Namen, mit Ausnahme des *h*, die Silbe *es* angehängt; statt *aes* sagt man *as:*



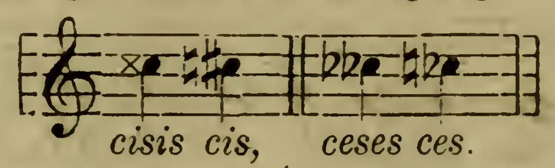

Auf dem Klaviere fallen die Töne *eis* und *f*, *his* und *c*, *e* und *fes*, *h* und *ces* auf je eine und dieselbe Taste. Soll ein Ton doppelt erhöht werden, so setzt man ein Doppelkreuz (×). Es wird die Silbe *is* wiederholt; aus *cis* wird also *cisis*, aus *dis* — *disis* u. s. f. Zwei Be oder ein Doppelbe (♭♭) verlangen gleichfalls eine doppelte Erniedrigung der Note. Auch hier wird dem Namen wiederholt die Silbe *es* angehängt; aus *c* wird *ceses*, aus *d* — *deses* u. s. f.



Soll die Erhöhung oder Erniedrigung einer Note wieder aufgehoben werden, so setzt man derselben ein Wiederherstellungszeichen oder *B*-Quadrat (♮) vor; ein × oder 𝄫 wird durch ein doppeltes *B*-Quadrat (♮♮) wieder aufgehoben:




In Fällen, wo nicht die ganze Doppelerhöhung oder Erniedrigung, sondern nur die Hälfte derselben wieder hergestellt werden soll, setzt man zuerst ein einfaches ♮ und nach diesem das einfache Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen:




§ 9. Rhythmik. Die Dauer der Töne wird durch Messung oder Eintheilung bestimmt. Ein Ton kann 1, 2, 3 etc. Sekunden dauern; es ist demnach seine Dauer eine Zeitgrösse und zwar eine collective Zeit-Einheit, die in gleiche Theile getheilt werden kann. Diese Eintheilung geschieht nun dadurch, dass man die der Einheit am nächsten liegende Mannigfaltigkeit, also immer die nächsten Primzahlen, als Eintheilungszahlen betrachtet. Wird die Zeit-Einheit durch die erste Primzahl, zwei eingetheilt, so erhält man das Zweier-Mass; es kann diese Eintheilung in derselben Weise fortgesetzt werden, so dass die einzelnen Zeittheile immer kürzer werden, wie aus folgender Darstellung zu ersehen ist.

Zeit-Einheit = ————————————————

1/2

1. Eintheilung = ————————|————————

1/4

2. Eintheilung = ————|————|————|————

1/8

3. Eintheilung = ——|——|——|——|——|——|——|——

u. s. f.

Die erste Eintheilung gibt um die Hälfte kleinere Zeittheile, die zweite um $^1/_4$ kleinere, die dritte um $^1/_8$ kleinere Zeittheile als die Zeit-Einheit selbst u. s. f.

Theilt man die Zeit-Einheit durch die Primzahl drei, so entsteht das Dreier-Mass, dessen Theile durch eine zweite Eintheilung mittels der Primzahl zwei wieder in kleinere Zeittheile getheilt werden können. Da die Zahl vier keine Primzahl, sondern aus 2×2 zusammengesetzt ist, so kann sie, als Mass genommen, keine neuen Verhältnisse erzeugen. Es giebt also kein eigentliches Vierer-Mass, wie man ein solches anzunehmen gewohnt ist, eben weil es sich immer wieder auf das Zweier-Mass zurückführen lässt.

Durch Eintheilung mittels der Primzahl fünf entsteht das Fünfer-Mass, mit welchem man den einfachen Rythmus abschliessen kann; denn eine weitere Eintheilung der Zeit-Einheit mittels der Primzahlen 7, 11 u. s. w. würde nur schwer erfassbare Verhältnisse ergeben.

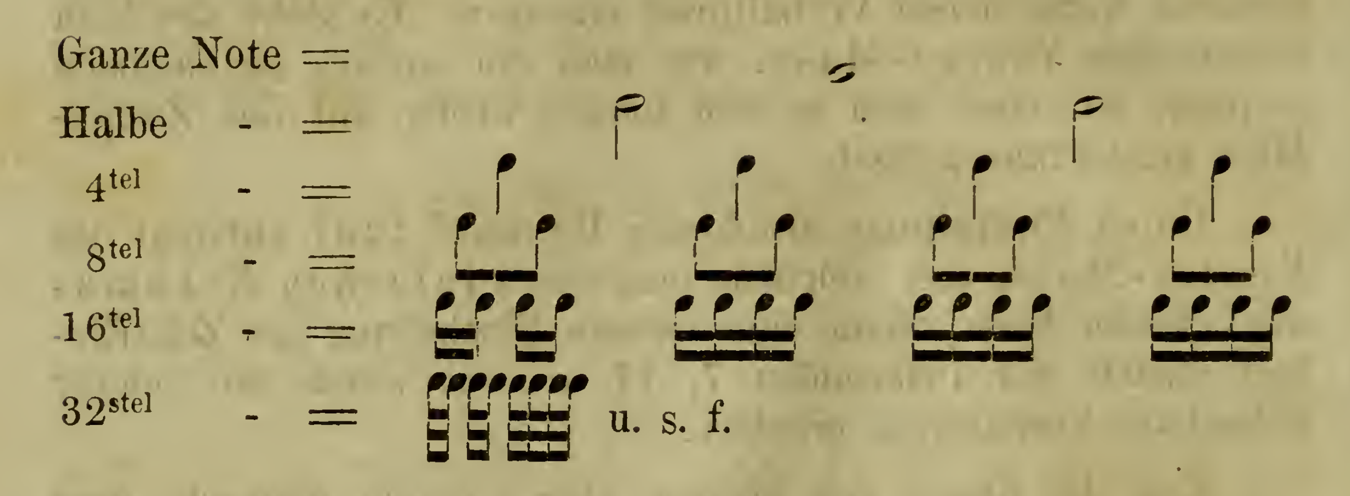
Eine II. Klasse von Massen aber entsteht dadurch, dass man jede Eintheilung der Masse I. Klasse wiederholt, und zwar jetzt mit der Primzahl drei eintheilt. So entsteht dann aus dem Zweier-Masse das Sechser-Mass, aus dem Dreier-Masse das Neuner-Mass u. s. f.

Eine III. Klasse von Massen wird dadurch erzeugt, dass man jede 2. Eintheilung der Masse I. und II. Klasse mit der Primzahl drei weiter gliedert; so bildet sich dann aus dem Zweier-Masse das Zwölfer-Mass, aus dem Dreier-Masse das Achtzehner-Mass u. s. f.

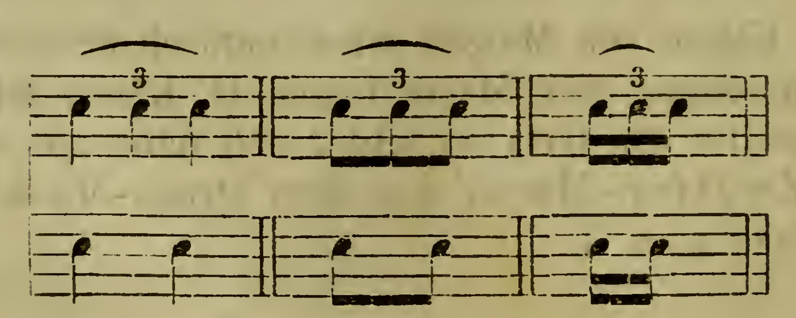
§ 10. Darstellung der Töne in Beziehung auf Rhythmik. Gleichwie die Stellung der Noten die Höhe und Tiefe der Töne bestimmt, ebenso zeigt ihre verschiedene Gestalt die längere und kürzere Dauer derselben an. Man unterscheidet

in der neuern Musik: ganze Noten, , halbe Noten, , Viertel, , Achtel, , Sechszehntel, , Zweiunddreissigstel, , Vierundsechzigstel, , Hundertachtundzwanzigstel, .

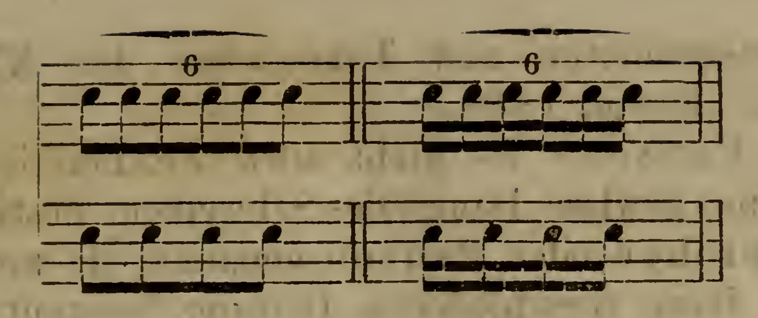
Ihre Geltung im Zweier-Masse kann aus folgender Darstellung erkannt werden:




Hierher gehören auch die Triolen und Sextolen. Triolen nennt man eine Gruppe von drei Noten gleicher Gestalt, über welche die Zahl 3 gesetzt ist; diese drei Noten kommen in der Dauer zweien andern gleicher Gestalt gleich.




Sextolen nennt man eine Gruppe von sechs Noten gleicher Gestalt, über welche die Zahl 6 gesetzt ist; diese sechs Noten kommen vier andern gleicher Gestalt in der Dauer gleich.




Sextolen, welche als zwei zusammengezogene Triolen aufgefasst werden sollen, sind falsch, die wahre Sextole gründet sich auf das Zweier-Mass, die falsche hingegen auf das Dreier-Mass.

Wahre, falsche Sextole.

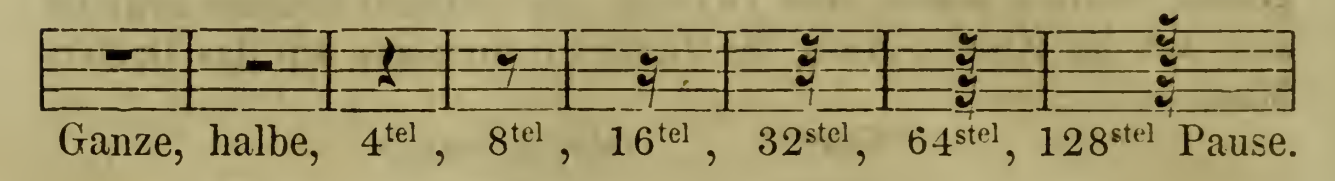



Quintolen, Septimolen, Novemolen und Dezimolen sind Gruppen von fünf, sieben, neun und zehn Noten, die anstatt vier, sechs oder acht Noten auftreten.

In alten Choralbüchern und Musikwerken des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich folgende Gestalten der Noten: = *Maxima*, = *Longa*, = *Brevis*, = *Semibrevis*, = *Minima*, () = *Semiminima*, = *Fusa*, = *Semifusa;* auch die fünf ersten Noten kommen mit schwarzen oder gefüllten Köpfen vor, wodurch sich ihr Werth ändert. Aus der *Semibrevis* ist unsere ganze Taktnote, aus der *Minima* unsere halbe Note, aus der *Semibrevis* unsere Viertel u. s. f. entstanden Von den grösseren Notengattungen wird nur noch die *Brevis* (die doppelte Taktnote) gebraucht. Zum gründlichen Studium der Werke der Alten ist empfehlenswerth: Heinrich Beller-

mann's Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Berlin, 1858.

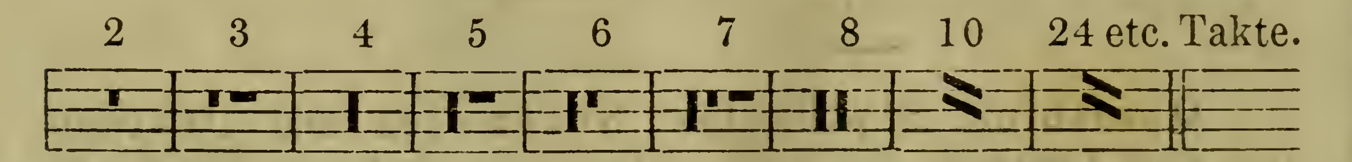
§. 11. Pausen. Es giebt auch Zeichen in der Notenschrift, die eine gewisse Dauer des Schweigens bestimmen, daher Schweigezeichen oder Pausen genannt; sie werden, wie die Noten, nach ihrer verschiedenen Geltung benannt und dargestellt, wie folgt:



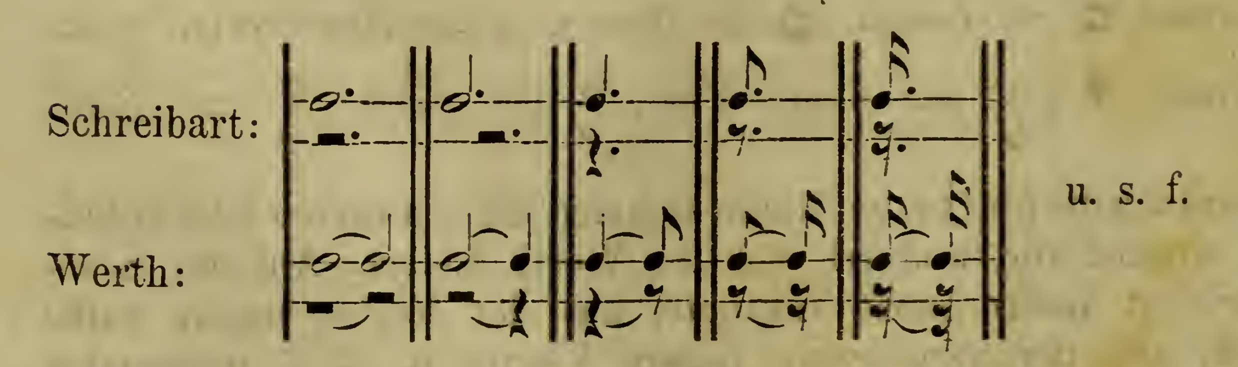
Ganze, halbe, 4tel, 8tel, 16tel, 32stel, 64stel, 128stel Pause.

Pausen, die über den Werth eines Taktes hinausgehen, werden mit der Zahl der zu schweigenden Takte bezeichnet, nämlich:

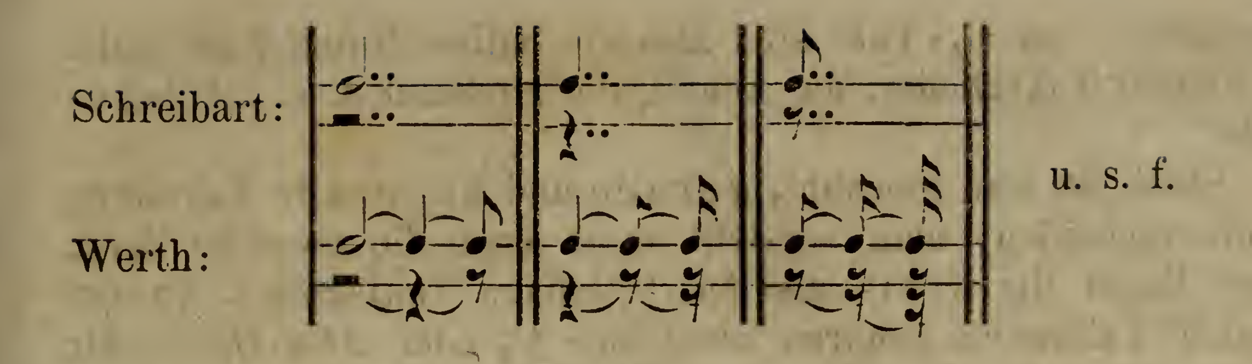
2 3 4 5 6 7 8 10 24 etc. Takte.



§ 12. Punkte hinter den Noten und Pausen. Wenn ein Punkt hinter einer Note oder Pause steht, so verlängert er dieselbe um die Hälfte der Dauer.




Befinden sich zwei Punkte hinter einer Note oder Pause, so wird durch den zweiten Punkt die Note oder Pause um die Hälfte der Dauer des ersten Punktes verlängert:




§ 13. Takt und Taktarten. Die Zeit-Einheit, in Noten dargestellt, bildet einen Takt. Die Bezeichnung des Taktes geschieht, mit Ausnahme des $^4/_4$, welcher mit einem C, und des *Alla-Breve,* der mit einem durchstrichenen ₵ dargestellt wird, durch Ziffern in Bruchform, was offenbar auf die Entstehung des Taktes hinweist. Der Zähler des Bruches bezeichnet die Art des Masses, der Nenner die Art der Taktheile. Der Bruch $^3/_4$, welcher einem Tonstücke vorgesetzt wird, deutet also an, dass dasselbe nach dem Dreier-Masse, dessen jeder einzelne Theil ein Viertel gelte, zu behandeln sei. Der Zähler bestimmt also auch zugleich die Anzahl der Taktschläge, wie die einzelnen Handbewegungen beim Taktiren oder Taktschlagen genannt werden; so hat der $^2/_4$ zwei, der $^3/_4$ drei, der $^6/_8$-Takt sechs, oder auf die erste Eintheilung des Zeit-Masses reducirt, zwei Schläge, u. s. w. Man erhält die Darstellung sämmtlicher Taktarten, wenn man alle Zahlen der verschiedenen Klassen von Massen als Zähler betrachtet, denen zur nähern Unterscheidung der Gliederung die Nenner 2, 4, 6, 8, 16 unterstellt werden. Das Zweier-Mass gibt demnach: $\frac{2}{2,\ 4,\ 8,\ 16}$ d. i. den $^2/_2$, $^2/_4$, $^2/_8$, $^2/_{16}$-Takt: das Dreier-Mass: $\frac{3}{2,\ 4,\ 8,\ 16}$ d. i. den $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$-Takt u. s. f.

Man pflegt die Zeittheile der ersten Eintheilung eines jeden Zeit-Masses Taktheile, die der zweiten Eintheilung Taktglieder und die aller folgenden Eintheilungen Gliedertheile

zu nennen. Im $^2/_2$-Takt sind also die halben Noten Taktheile, die Viertel Taktglieder, die Achtel, Sechszehntel u. s. f. Gliedertheile.

Sonst ist man gewohnt, gerade und ungerade Taktarten zu unterscheiden; man versteht unter jenen die zweitheiligen, unter diesen die drei- und fünftheiligen Taktarten. Zu den geraden Taktarten gehören also: der $^2/_2$ oder *Alla-Breve,* der $^2/_4$, $^4/_4$ (C), der $^6/_4$, $^2/_8$, $^6/_8$, $^{12}/_8$-Takt. Zu den ungeraden Taktarten, die auch Tripeltakte genannt werden, gehören: der $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^5/_4$, $^5/_8$, $^9/_8$, $^9/_{16}$-Takt.

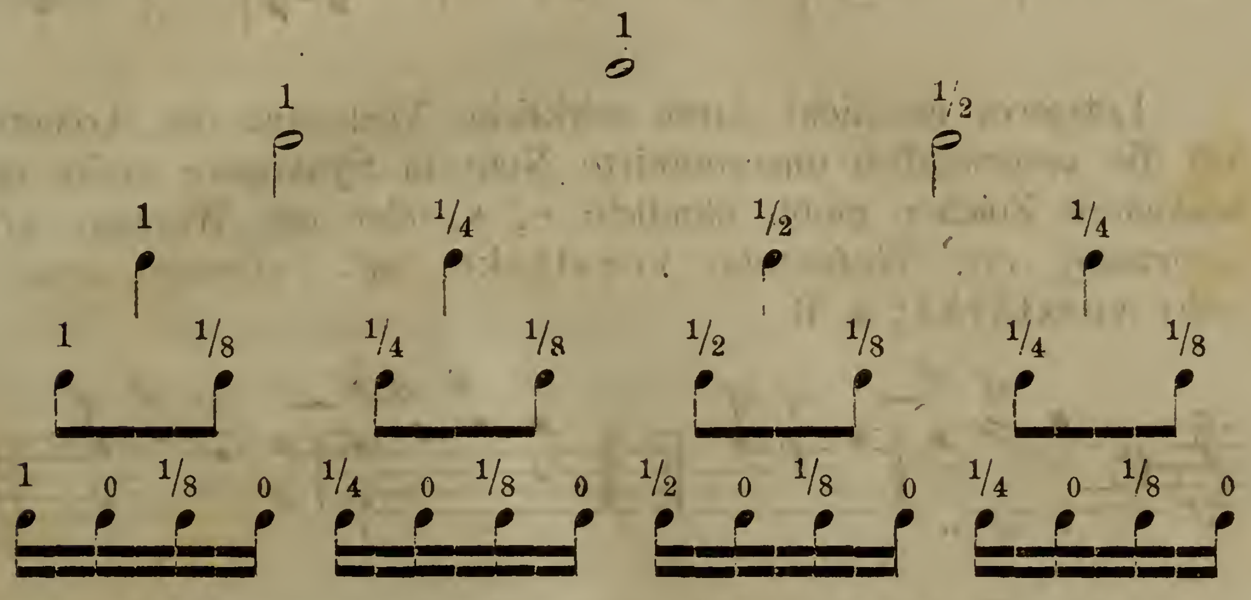
Endlich zerfallen diese Taktarten wieder in einfache und zusammengesetzte; der $^2/_4$, $^3/_4$ und $^3/_8$ sind einfache, der $^4/_4$, $^6/_4$ $^6/_8$ und $^{12}/_8$ sind zusammengesetzte Taktarten.

Die einzelnen Takte werden durch senkrechte Striche, Taktstriche genannt, auf dem Liniensysteme von einander getrennt.

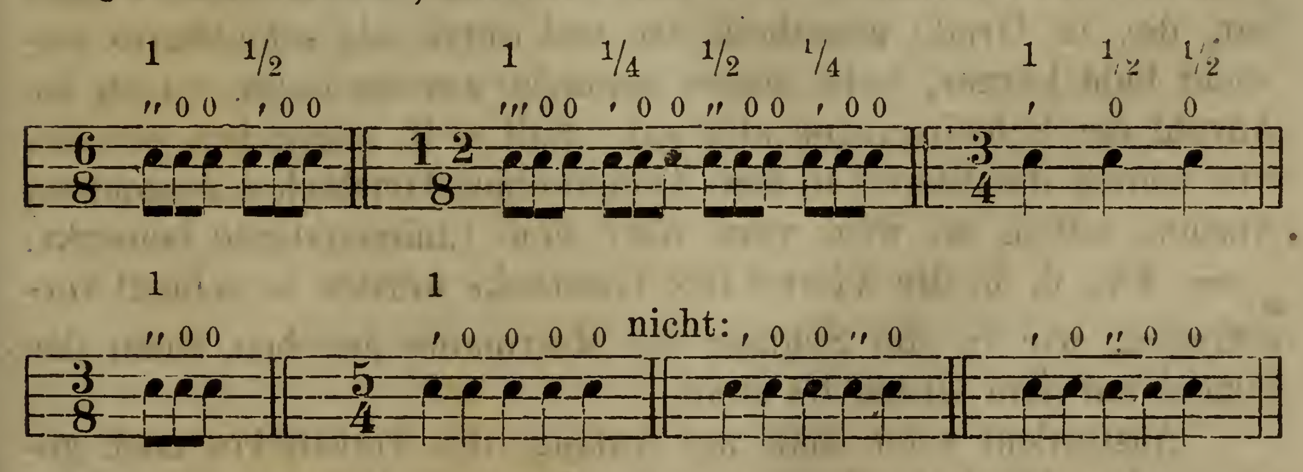
Ist der erste Takt eines Tonstücks nicht voll, so sagt man, dasselbe habe den Auftakt. In solchem Falle geben der erste und letzte unvollständige Takt zusammengenommen einen vollen Takt, wenn der Theil oder das Stück wiederholt wird.

§ 14. Accent. Obschon durch den Takt Ordnung in die Töne gebracht wird, so leidet eine Reihe von Takten, deren Theile und Glieder mit gleichem Gewicht oder mit gleicher Betonung vorgetragen werden, dennoch an Monotonie. Diese kann aber dadurch gehoben werden, dass einzelne Takttheile mehr hervorgehoben, d. i. accentuirt werden. Man nennt den accentuirten Theil die gute oder schwere Zeit (Thesis, Niederschlag), den unaccentuirten Theil dagegen die schlechte oder leichte Zeit (Arsis, Aufschlag). Diese Art der Betonung beruht ebenfalls, wie der Rhythmus, auf mathematischer Grundlage. Das Gewicht wird nämlich unter die Takttheile und Glieder auch nach geometrischen Verhältnissen bestimmt. Es wird jedesmal der erste Takttheil accentuirt, und nach diesem das Gewicht der übrigen Takttheile nach den Eintheilungen der verschiedenen Masse bestimmt. Erhält z. B. im Zweier-Masse der erste Takttheil der

ersten Eintheilung das g a n z e Gewicht, so kommt auf den zweiten Taktheil nur die Hälfte; in der zweiten Eintheilung erhalten das zweite und vierte Glied nur ein Viertel des ganzen Gewichts; in der dritten Eintheilung erhält jedesmal das zweite Achtel nur ein Achtel des ganzen Gewichts u. s. f. Es lässt sich diese Gewichtvertheilung für das Zweier-Mass wieder in folgender Weise darstellen.

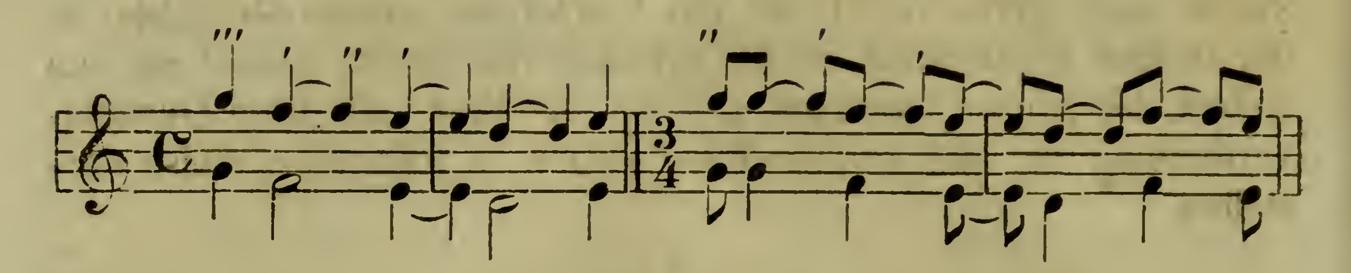


In ähnlicher Weise findet die Gewichtvertheilung bei den übrigen Massen statt, z. B.

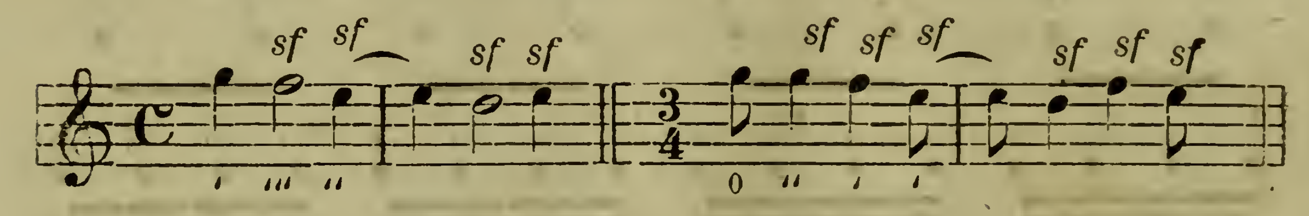



§ 15. S y n k o p e n. Der Accent kann nun auch a) verwischt oder geschwächt, und b) verlegt werden. Ersteres geschieht

durch Synkopen mit Beibehaltung des Accents auf der ersten Note; z. B.



Letzteres geschieht durch wirkliche Verlegung des Accents auf die ursprünglich unaccentuirte Note in Synkopen, wofür es besondere Zeichen giebt, nämlich: >, ^ oder mit Worten: *sf.* *(sforzato)*, *rfz.* *(rinforzato)* verstärkt; *sff.* *(sforzato assai)* sehr verstärkt; z. B.




§ 16. Tempobezeichnung. Zur genaueren Bestimmung der Dauer der Töne hat Mälzel ein Metronom, Zeit- oder Taktmesser erfunden, d. i. eine Maschine, welche einen Pendel hat, der in Grade abgetheilt ist und durch ein schiebbares Gewicht bald kürzer, bald länger gemacht werden kann, wovon die Anzahl der Schwingungen abhängt. Soll z. B. angegeben werden, wie schnell die Viertel in dem Tempo eines Tonstückes genommen werden sollen, so wird vorn über dem Liniensysteme bemerkt: ♩ = 64, d. h. die Viertel des Tonstücks werden so schnell vorgetragen, wie es die Schläge des Metronoms angeben, wenn der Pendel auf dem Grade 64 steht.

Ausserdem setzt man am Anfange des Tonstückes noch gewisse, den Grad der Bewegung bezeichnende Wörter vor, welche meistens in italienischer Sprache gebräuchlich sind. Sie können in drei Klassen eingetheilt werden:

I. Die langsame Bewegung:

*Largo,* sehr langsam und gedehnt.
*Larghetto,* etwas langsam und gedehnt.
*Adagio,* langsam.
*Lento,* langsam, doch weniger als *Adagio.*
*Grave,* schwer.

II. Die mittlere Bewegung:

*Andante,* gehend, (abgekürzt: *Andt.*)
*Andantino,* schneller gehend.
*Moderato,* mässig.

III. Die schnelle Bewegung:

*Allegretto,* etwas munter und leicht.
*Allegro,* munter, lebhaft.
*Vivace,* lebhaft feurig.
*Presto,* geschwind.
*Prestissimo,* sehr geschwind.

Beiwörter, welche die Bewegung noch näher bestimmen:

*assai,* sehr, z. B. *Allegro assai,* sehr schnell.
*un poco,* ein wenig; *un poco più,* ein wenig mehr.
*meno,* weniger.
*troppo,* sehr; *non troppo,* nicht zu sehr.
*molto,* viel.

§ 17. Zeichen und Wörter für die Ruhe und andere Unterbrechungen gleichförmiger Taktmässigkeit. Als Zeichen der Ruhe gebraucht man den sogenannten Halt oder die Fermate: 𝄐 𝄐 𝄐 Dieses Zeichen wird auch als Schlusszeichen angewendet.

Die übrigen üblichen Unterbrechungen des Zeitmasses werden wieder durch italienische Wörter bezeichnet, und zwar:

I. Das Tempo allmählig langsamer bestimmende:

*ritenuto*, abgekürzt: *rit.*, zurückhaltend.
*ritardando*, - *ritard.*, zögernd.
*rallentando*, - *rallent.*, langsamer werdend.

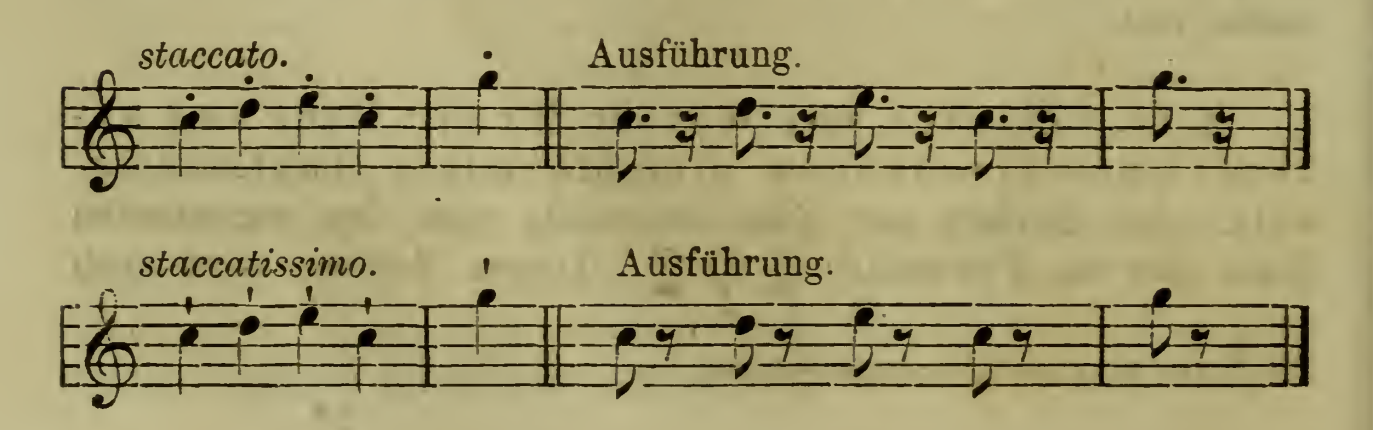
II. Das Tempo allmählig beschleunigende:

*accelerando*, abgekürzt: *accel.*, schneller werdend.
*stringendo*, - *string.*, dringender.

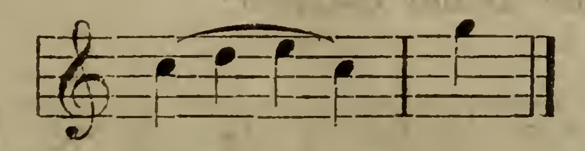
Diese Bezeichnungen können durch die im § 16 angeführten und andere Beiwörter wieder näher bestimmt werden.

Soll das Tempo in einem grösseren Satze immer schneller werden, so gebraucht man den Ausdruck: *più stretto*, und bei plötzlichem Uebergange in ein eiligeres Tempo: *stretta*.

Soll endlich die Taktmässigkeit mehr oder weniger aufgehoben werden, so gebraucht man: *tempo rupato*, geraubtes Zeitmass, d. i. eine freie, willkührliche Taktbehandlung: *senza tempo*, ohne Takt; *a piacere, ad libitum*, nach Belieben, u. s. f. Auch das *Staccato* und *Staccatissimo* gehören hierher; ersteres zeigt durch Punkte, letzteres (einen höheren Grad ausdrückend) zeigt durch Striche an, dass den Tönen von ihrer Dauer ein Weniges entzogen werden soll.



Den vollkommenen Gegensatz von beiden bildet das *Legato*, welches durch einen Bindebogen angedeutet wird.



§ 18. Dynamik. So wie man einzelne Töne geringer oder stärker betont, so kann man auch ganze Sätze in verschiedener Stärke und Schwäche vortragen, was beim Vortrage eines Tonstückes mehr Mannigfaltigkeit und Ausdruck gibt. Man nimmt fünf Stärkegrade an; diese sind:

1) Der sehr schwache Ton: *pianissimo* — *pp.*
2) Der schwache Ton: *piano* — *p.*
3) Der halbstarke Ton: *mezzo forte* — *mf.*
4) Der starke Ton: *forte* — *f.*
5) Der sehr starke Ton: *fortissimo* — *ff.*

Für unmerkliche Uebergänge aus einem Stärkegrade in einen andern hat man folgende Zeichen und Wörter:

Das Zeichen für den Uebergang aus dem *Piano* in das *Forte:* <, d. i. mit Worten: *crescendo* — *cresc.*, zunehmend.

Das Zeichen für den Uebergang aus dem *Forte* in das *Piano:* >, d. i. mit Worten: *decrescendo* — *decresc.* oder *diminuendo* — *dimin.*, abnehmend.

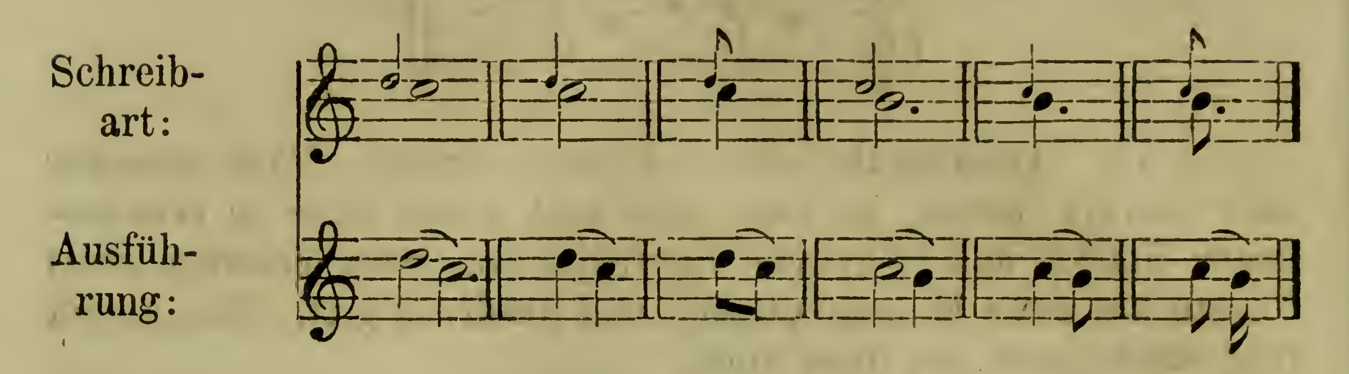
*perdendosi,* sich verlierend.
*smorzando,* verlöschend.
*morendo,* absterbend.

Auch werden hier wieder die Beiwörter: *poco, meno, più* etc. zur näheren Bestimmung der Stärkegrade beigefügt.

§ 19. Manieren. So nennt man gewisse einzelne Figuren, deren sich der Componist zur Auszierung der Melodie bedient, und die man in Setz- und Spiel-Manieren eintheilt. Setzmanieren sind z. B. die Laufer, Walzer, Rauscher etc. Zu den Spielmanieren, die hier eigentlich gemeint werden, gehören:

1) Die Vorschläge, deren man dreierlei unterscheidet:

a) den langen Vorschlag, welcher der Hauptnote die Hälfte der Dauer entzieht:




b) den kurzen Vorschlag, welcher der Hauptnote so wenig wie möglich von ihrer Dauer entzieht.

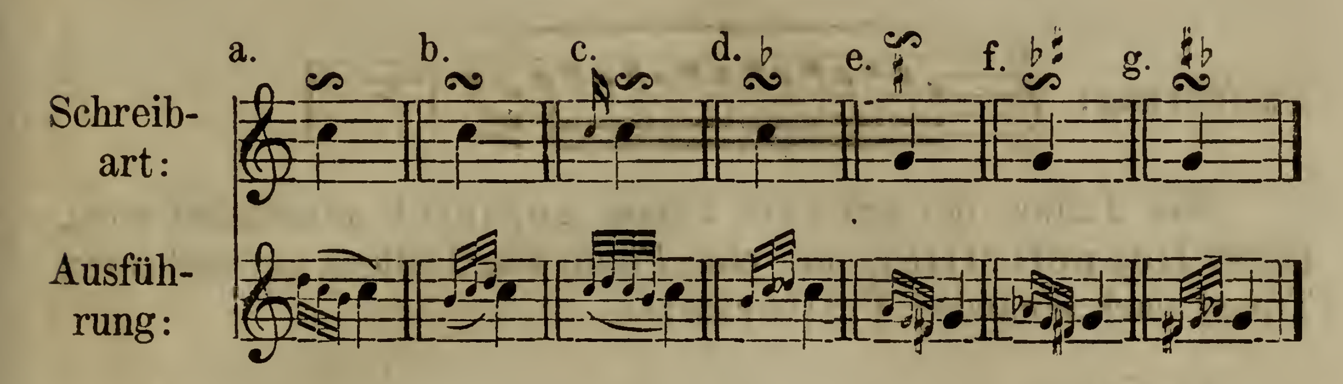



c) den Doppelvorschlag, welcher aus zwei Nebennoten besteht.

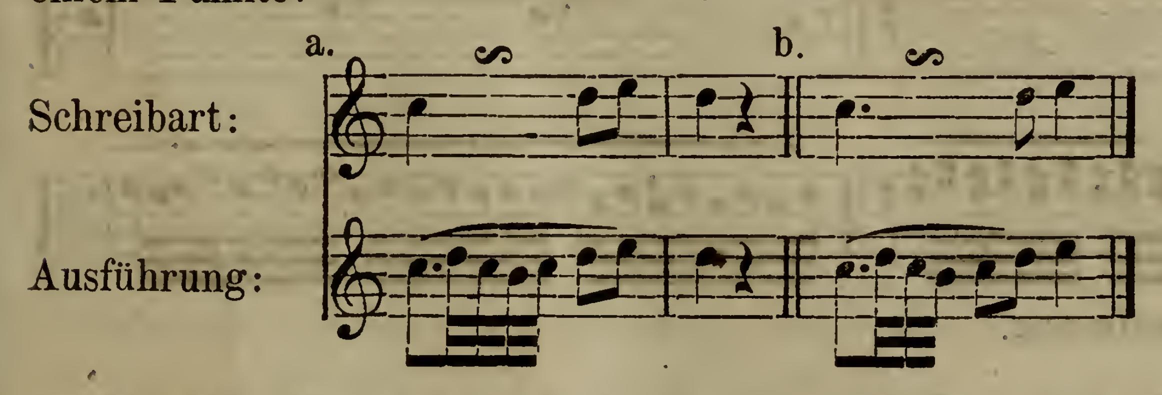



2) Der Doppelschlag, eine aus drei kleinen Noten be-

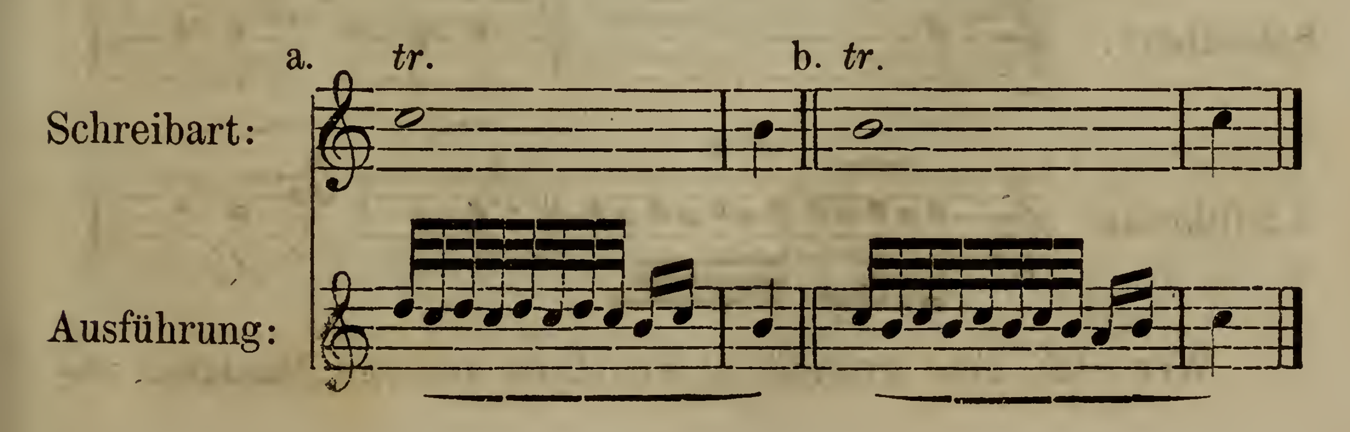
stehende, der Hauptnote vorangehende Figur, welche durch die Zeichen ∽ ∾ über der Note ausgedrückt wird. Es giebt verschiedene Arten:




Doppelschläge zwischen zwei Noten und nach Noten mit einem Punkte:

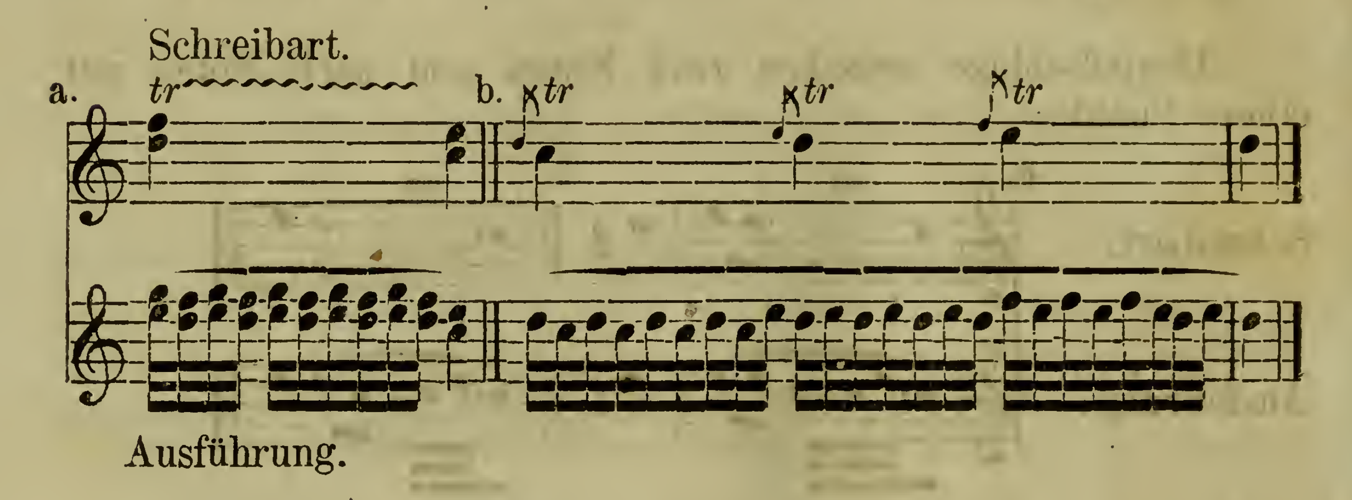



3) Der Triller, d. i. die mehrmalige, schnelle und gleichmässige Wiederholung der Hauptnote mit der nächsten oberen Nebennote; er wird durch diese Zeichen *tr*, *tr*〰 ausgedrückt und ist verschiedener Art. Die zwei Noten am Ende des Trillers heissen Nachschlag.

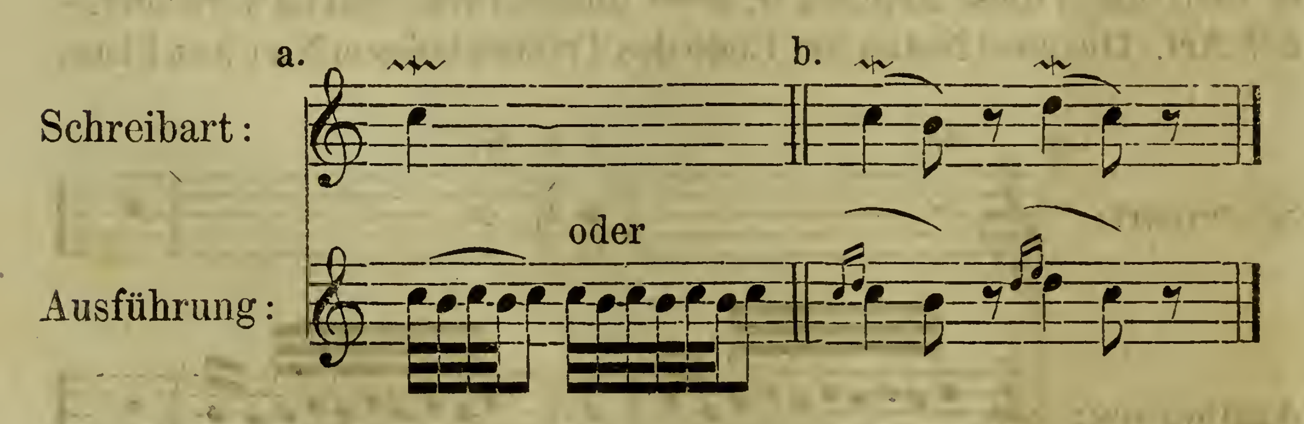





Ein Triller, der auf zwei Tönen zugleich ausgeführt wird, heisst Doppeltriller, und eine Folge von Trillern auf mehreren Tönen nach einander Trillerkette.




Ein kurzer Triller ohne Nachschlag heisst Pralltriller, und die kürzeste Art, mit nur zwei Vornoten, Mordent; beide erhalten das Zeichen ⁓, ⁓.




Wer sich eine gründliche Kenntniss von den Manieren an-

eignen will, den verweise ich auf: C. Ph. E. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“ 5. Auflage. Berlin, 1856; und auf die Pianoforte-Schule von A. E. Müller.

§ 20. Die übrigen Wörter, Zeichen und Abkürzungen der Notenschrift.

I. Wörter:

*Da capo,* vom Anfange. — *Da capo al fine,* vom Anfange bis zum Worte: *Fine,* d. h. Ende. — *Da capo al segno* §, wiederholt vom Zeichen. — *Solo,* allein. — *Tutti,* Alle.

II. Zeichen:

1) Der Custos, Wächter, zeigt den Stand der folgenden ersten, auf der nächsten Zeile befindlichen Note an.

2) Die Wiederholungszeichen:



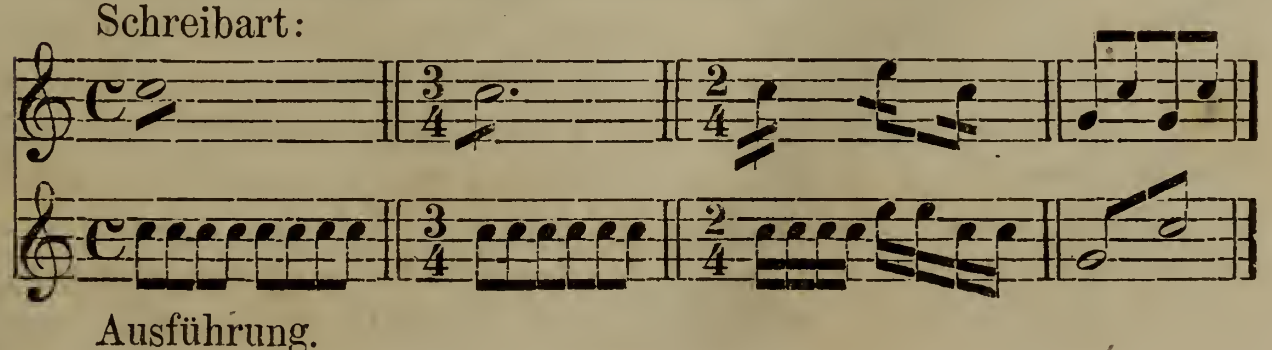
Die beiden ersten Zeichen zeigen an, dass der Vordersatz wiederholt, das dritte Zeichen, dass der Hintersatz wiederholt, und das vierte Zeichen, dass Vorder- und Hintersatz wiederholt werden sollen.

3) Das Schlusszeichen: Es wird am Ende eines Tonstückes gesetzt.

4) Das Arpeggiozeichen: deutet an, dass die Accorde gebrochen, harfenmässig vorgetragen werden müssen.

III. Abkürzungen der Notenschrift:

Schreibart:



Ausführung.

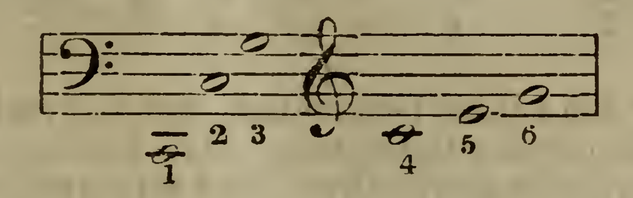



Die in der Musik noch weiter vorkommenden Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbreviaturen suche man in den Wörterbüchern und Lexica für die Tonkunst auf. Zweckmässig und billig ist das: Taschenbüchlein des Musikers, von Paul Frank. Leipzig. Verlag von C. Merseburger.

# II. Harmonielehre.

---

§ 21. Die harmonische Verbindung der Töne zu Akkorden. Der Dreiklang und seine Verhältnisse. Die Akustik (§ 2) lehrt, dass bei einem in Vibration gesetzten klingenden Körper, z. B. bei einer Saite, die sechs ersten Klänge in folgender Abstufung entstehen:

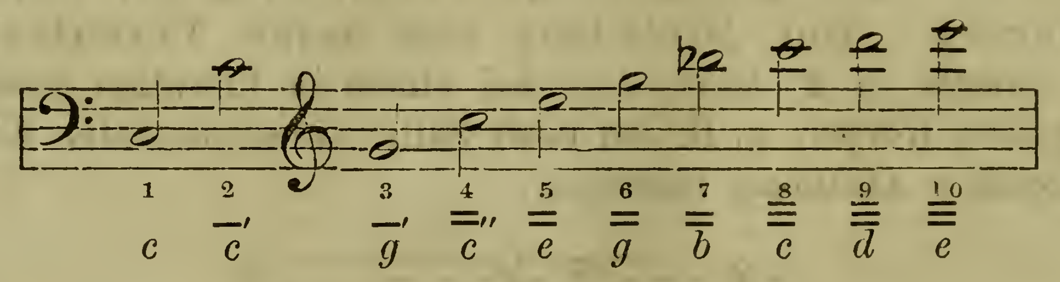



Werden die drei letzten Klänge *c e g* gleichzeitig mit einander zur Einheit verbunden, so entsteht ein Akkord, welcher, als aus drei Tönen bestehend, Dreiklang genannt wird. Zwei Töne, blos zu einander in's Verhältniss gesetzt, heissen Tonverbindungen schlechtweg. Die Tonverbindung von *c—e* heisst eine Terz, von *c—g* eine Quinte. Der unterste Ton, von dem aus diese Verhältnisse bestimmt werden, heisst Grundton. Diese drei Bestandtheile stehen unter sich selbst wieder in einem übereinander gebauten Terzenverhältnisse, nämlich die Tonverbindungen *c—e* und *e—g;* sie sind aber in Beziehung auf ihre Grösse verschieden; denn *c—e* verhält sich gegen das Ganze des Grundtones wie 4 : 5 oder wie $^4/_5$, *e—g* aber wie 5 : 6, d. i. $^5/_6$.

Desshalb heisst die Tonverbindung von *c—e* eine grosse Terz, die von *e—g* aber eine kleine Terz.

Die gründlichste Erklärung dieser akustischen Verhältnisse gibt H. Helmholtz in dem schon erwähnten Werke. Einige Lehrsätze daraus werden hier am Platze sein, und später vorkommende Grundsätze und Regeln erklären helfen:

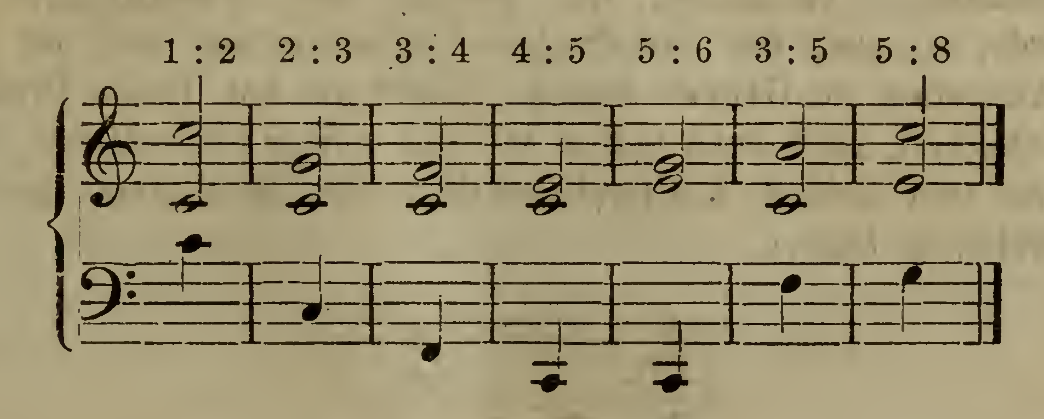
1. Das Ohr, getroffen von den Schwingungen eines Klanges, hört bei angestrengter Aufmerksamkeit nicht nur denjenigen Ton, dessen Tonhöhe durch die Dauer der Schwingungen bestimmt ist, sondern es hört ausser diesem noch eine ganze Reihe höherer Töne, welche wir die harmonischen Obertöne des Klanges nennen, im Gegensatze zu jenem ersten Tone, dem Grundtone, der unter ihnen allen der tiefste und in der Regel auch der stärkste ist. Die Reihe dieser Obertöne ist für alle musikalischen Klänge genau dieselbe, es sind nämlich folgende:




Die Ziffern unter den Linien bezeichnen, wie viel mal die Schwingungszahl grösser ist als die des Grundtons. Die Klänge sind nämlich desto höher, je grösser ihre Schwingungszahl oder je kleiner ihre Schwingungsdauer ist. In der Regel hört man die ungeradzahligen Obertöne, auch Partial- oder Theiltöne genannt, leichter als die geradzahligen. Am besten hört man diese Töne auf dem Claviere und der Physharmonika; zur besseren Beobachtung derselben hat Helmholtz sogenannte Resonatoren erfunden, welche das Ohr unterstützen. Es sind dies gläserne Hohlkugeln oder Röhren mit zwei Oeffnungen, deren eine abgeschnittene Ränder hat, und deren andere trichterförmig geformt ist, dass man sie in das Ohr einsetzen kann. Ein solcher Resonator, der z. B. den dritten Partialton $\bar{g}$ angeben soll, hat folgende Dimensionen: der Durchmesser der Kugel hat 79, der Durchmesser der Oeffnung 18,5 Millimeter, das Volumen des Hohlraumes 235 Cubikcentimeter; der Hals der Kugel ist trichterförmig.

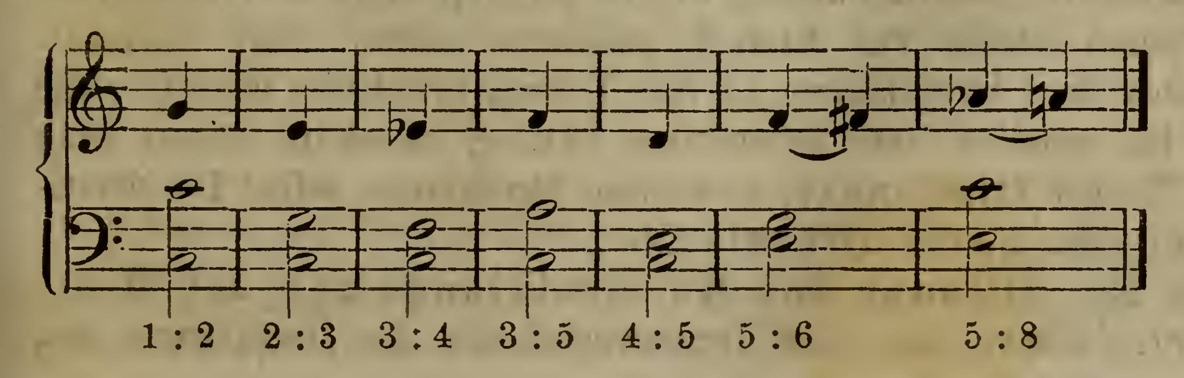
2. Eine andere Erscheinung der Tonschwingungen sind die Combinationstöne, welche man hört, wenn zwei musikalische

Töne von verschiedener Höhe gleichzeitig kräftig und gleichmässig anhaltend angegeben werden. Die Höhe der Combinationstöne ist im allgemeinen verschieden sowohl von der der primären Töne, als auch von der ihrer harmonischen Obertöne. Bei Versuchen unterscheidet man sie daher von den letzteren einfach dadurch, dass die Combinationstöne fehlen, wenn einer der primären Töne allein angegeben wird, und jene erst auftreten, wenn beide primären Töne gleichzeitig angegeben werden. Die Combinationstöne zerfallen in zwei Klassen. Die erste, von Sorge, einem deutschen Organisten (1740) und Tartini, einem italienischen Violinvirtuos (geb. 1692) entdeckte Klasse, welche Helmholtz Differenztöne nennt, ist dadurch charakterisirt, dass ihre Schwingungszahlen gleich sind den Differenzen zwischen den Schwingungszahlen der primären Töne. Für die gewöhnlichen harmonischen Intervalle ergeben sich folgende Differenztöne erster Ordnung:



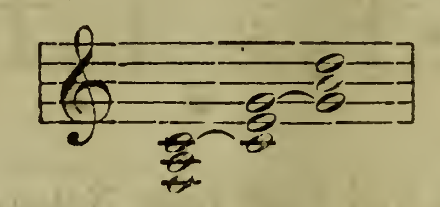

Die primären Töne sind durch halbe Noten, die Combinationstöne durch Viertel angegeben. Das Schwingungsverhältniss z. B. der grossen Terz $\bar{c} - \bar{e}$ ist 4 : 5, der erste Differenzton ist also 5—4 = 1, d. h. *C*.

Die zweite Klasse, die Summationstöne, wurden von Helmholtz selbst entdeckt; ihre Schwingungszahlen sind gleich der Summe der Schwingungszahlen der primären Töne. Für die einfachen Intervalle ergeben sie sich aus folgender Uebersicht:



Bei den letzten beiden Intervallen liegen die Summationstöne zwischen den beiden oben angegebenen Tönen. — Das Schwingungsverhältniss z. B. der Oktave $c - \bar{c}$ ist 1 : 2; der Summationston ist also $1 + 2 = 3$, d. h. $\bar{g}$. — Die Summationstöne sind im allgemeinen von viel geringerer Tonstärke, als die Differenztöne, und nur bei besonders günstigen Gelegenheiten, namentlich bei der Physharmonika und der mehrstimmigen Sirene leichter zu hören. Welche wichtige Rolle die Combinationstöne bei der Akkordbildung spielen, lässt sich nach diesen Erörterungen leicht einsehen.

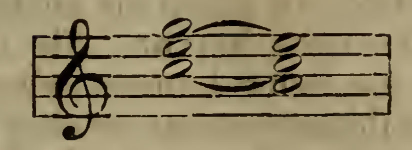
§ 22. Fortbildung des Dreiklangs zur Tonart. In der Einheit der drei Bestandtheile des Dreiklanges sind alle Bestimmungen enthalten, die sowohl dem Verständnisse der Akkorde, als auch der melodischen Fortschreitung und der Folge von Akkorden zu Grunde liegen. Zunächst hat dieser Dreiklang die Fähigkeit, nach zwei Seiten hin sich weiter fortzubilden, indem man an den beiden Endpunkten desselben Dreiklänge derselben Art errichten kann:



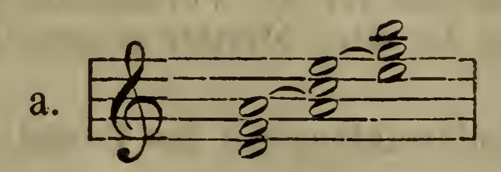
Auf diese Weise entsteht ein Organismus, welcher nach zwei Seiten hin Gegensätze, unter sich aber doch wieder die Einheit eines Dreiklanges von Dreiklängen bildet. Den Inbegriff dieser organischen Gestaltung, oder die Zusammenfassung beider entgegengesetzter Bestimmungen, welche im ursprünglichen (mittleren) Dreiklange wieder zur Einheit gelangen, nennt man Tonart. Bei allen drei Dreiklängen ist das Terzenverhältniss dasselbe; die Terz ist nämlich zum Grundtone gross; desshalb nennt man diese Tonart Durtonart, und diese Dreiklänge selbst Durdreiklänge oder harte Dreiklänge.

§ 23. Bildung des Molldreiklangs und der Molltonart. Kehrt man das Terzenverhältniss des Dreiklanges um,

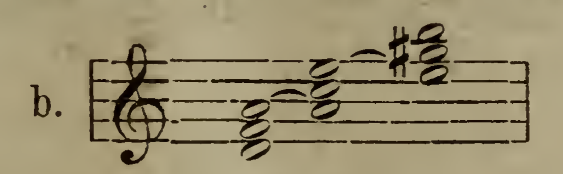
sodass die Terz zum Grundtone klein wird, dann entsteht der Molldreiklang oder weiche Dreiklang:



Auch der Molldreiklang kann für sich selbst wieder ein System bilden, indem er, ähnlich dem Durdreiklange, ebenfalls nach seinen beiden Endpunkten hin ähnliche organische Gestaltungen annimmt:

a. 

Da aber der Molldreiklang auf der Quint des als Einheit gesetzten Molldreiklangs nicht schlussfähig ist, so muss derselbe in einen Durdreiklang verwandelt werden, damit jene Einigung zur Tonart und zwar hier zur Molltonart möglich ist:

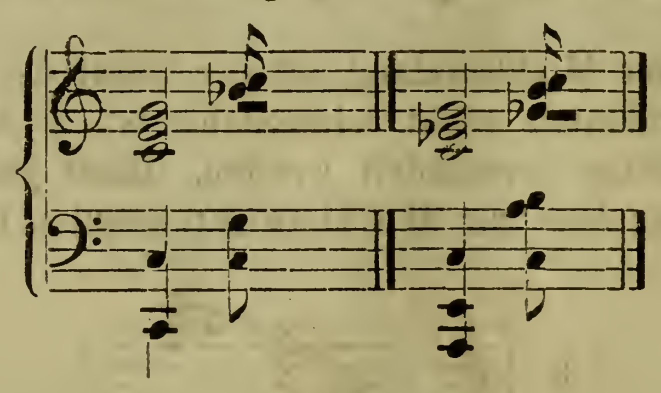
b. 

Jene erstere Gestaltung unter a. aber dient zur weiteren Entwickelung des Systems der Molltonart selbst, wie sich unten zeigen wird.

Was den Wohlklang der Dur- und Molldreiklänge betrifft, so sollte man nun erwarten, dass der Mollakkord eben so gut klinge, wie der Durakkord, da beide Akkorde eine Quinte, eine grosse und eine kleine Terz enthalten. Indessen ist das keineswegs der Fall. Der Wohlklang des Mollakkords ist merklich geringer, als der des Durakkords, und zwar liegt der Grund in den Combinationstönen (§ 21). Bei den Durdreiklängen geben die Combinationstöne erster Ordnung und selbst die tieferen Combinationstöne zweiter Ordnung nur Verdoppelungen der Töne des Akkordes in den tieferen Oktaven. Die höheren Combi-

nationstöne zweiter Ordnung sind ausserordentlich schwach, da unter übrigens gleichen Umständen die Intensität der Combinationstöne abnimmt, wenn das Intervall der erzeugenden Töne zunimmt. Bei den Mollakkorden dagegen bringen schon die leicht hörbaren Combinationstöne erster Ordnung Störungen hervor. Sie liegen zwar noch nicht so nahe aneinander, dass sie Schwebungen geben, aber sie liegen ausser der Harmonie. Die Combinationstöne zweiter Ordnung kommen theils einander, theils den primären Tönen des Akkordes und den Combinationstönen erster Ordnung so nahe, dass Schwebungen entstehen müssen, während diese Klasse von Tönen bei den Durakkorden sich noch vollständig in den Akkord einfügt. Bei rein gestimmten Intervallen und mässig scharfer Klangfarbe ist der Unterschied des Wohlklanges sehr auffallend und kann nicht weggeleugnet werden. Darin mag auch ein Hauptgrund für die Vermeidung des Mollakkordes am Schlusse der Tonsätze der alten Meister gelegen haben.

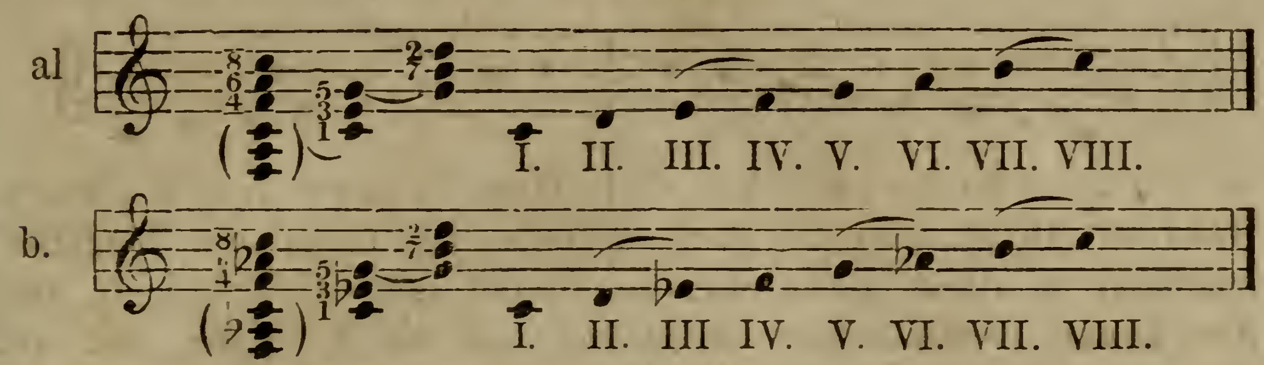
Der Dur- und Molldreiklang mit den Combinationstönen:



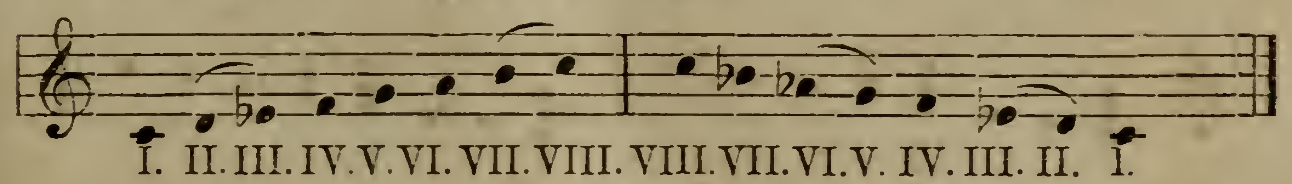
Die Grundtöne der Klänge sind mit halben Noten, die Combinationstöne erster Ordnung mit Viertelnoten, und die tieferen Combinationstöne zweiter Ordnung mit Achtelnoten und die höheren Combinationstöne zweiter Ordnung mit Sechszehntelnoten bezeichnet. Ein Strich neben einer Note bedeutet, dass deren Ton etwas tiefer sein sollte, als der vorgezeichnete Skalenton. Siehe Helmholtz, Seite 325 u. s. f.

§ 24. **Bildung der Tonleiter der Dur- und Molltonart.** Wie schon in § 22 angedeutet, ist in den drei Bestandtheilen der Dreiklänge beider Tonarten auch die melodische Fortschreitung gegeben. Bringt man nämlich die Töne der drei Dreiklänge in die Ordnung, wie sie im Bereiche einer Oktave

nach Ansehung ihrer Höhe und Tiefe folgen, so entsteht eine Tonreihe, die man Tonleiter nennt. Und da man eine Dur- und Molltonart annimmt, so gibt es auch a) eine Dur-Tonleiter und b) eine Moll-Tonleiter:

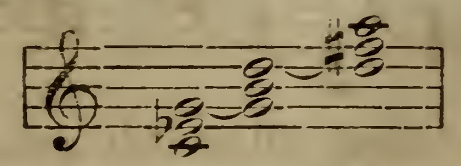



Die den Akkordbestandtheilen beigesetzten Ziffern geben die Ordnungsfolge der sieben Stufen an. Man hat den Schritt der Moll-Tonleiter von der VI. zur VII. Stufe befremdend und unsangbar gefunden und deshalb die VI. Stufe aufwärts erhöht, abwärts beide Stufen wieder erniedrigt, so dass also die Moll-Tonleiter folgende Gestaltung erhält:




Allein bei Bildung der Tonarten und der Tonleitern kommt es nicht darauf an, eine möglichst sangbare Tonfolge zu erfinden, sondern eine für Melodie und Harmonie vollkommen geeignete Grundlage zu haben und zu diesem Zwecke musste Moll nach obiger Weise construirt werden.

Hauptmann*) nimmt noch eine Moll-Dur-Tonart an, den Dominantendreiklang in die Mitte gesetzt:



---

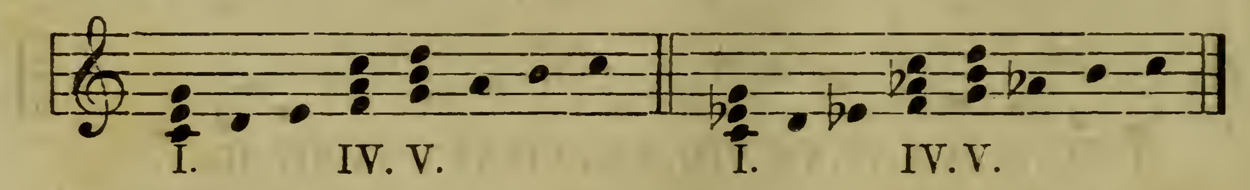
*) Siehe dessen Werk: „Natur der Harmonik und der Metrik." Leipzig 1853.

Natürlich kann diese Tonart einem Tonstücke nicht als selbstständig zu Grunde gelegt werden; indessen erscheint sie im Laufe eines solchen nicht selten angewendet, namentlich in der modernen Musik. Die Tonleiter bildet sich in folgender Weise:

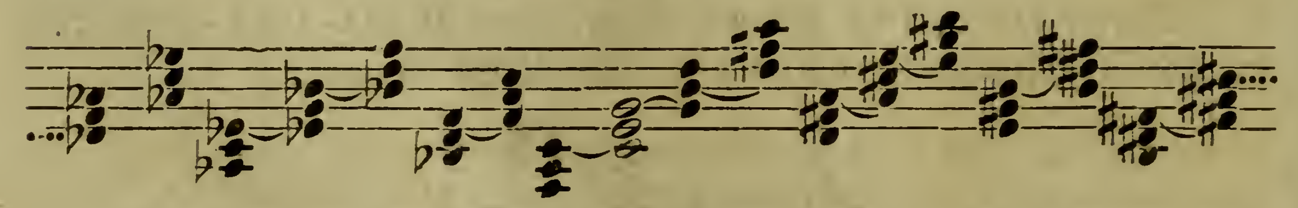


§ 25. Benennung der Dreiklänge nach ihren Stufen. Reiht man die drei Akkorde, aus denen die Tonleiter entsteht, in diese selbst ein, so kommt der ursprüngliche, der die Tonart bestimmende Dreiklang auf die I. Stufe, der auf dessen Quinte erbaute auf die V. Stufe und der am untern Ende gebildete Dreiklang auf die IV. Stufe zu stehen.

Man nennt den auf der I. Stufe vorkommenden Dreiklang den Dreiklang der Tonika, den auf der V. Stufe vorkommenden den Dreiklang der Dominante und den auf der IV. Stufe den Dreiklang der Unterdominante.

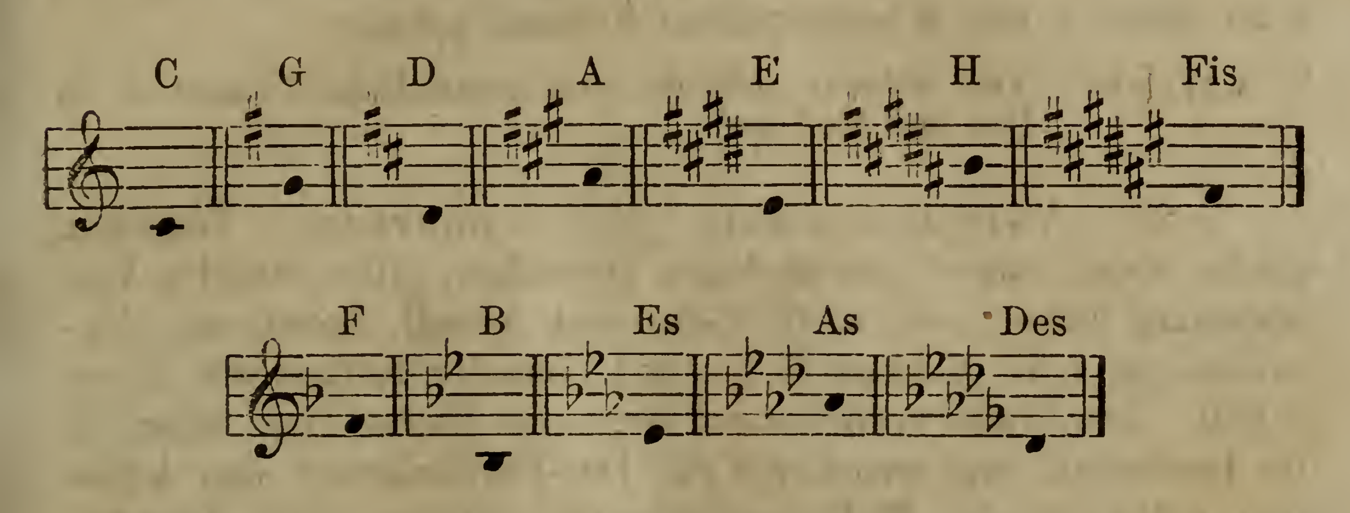



§ 26. Fortentwickelung des Systems der Durtonart. Die in der einzelnen Tonart schon nachgewiesene Akkordverkettung kann nun nach beiden Seiten hin fortgesetzt werden, so dass immer ein folgender Dreiklang als Hauptdreiklang für zwei Nebendreiklänge erscheint:

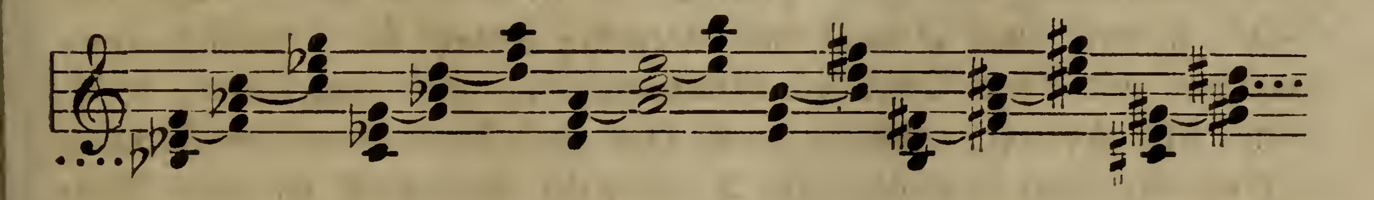


Jeder neue Dreiklang bildet mit seinen zwei Nebendreiklängen eine neue Tonart, und somit auch eine neue Tonleiter. Nach der einen Richtung hin ist es immer ein Dominanten-

dreiklang, nach der andern ein Dreiklang der Unterdominante, welche neu hinzutreten. Bei Bildung der Akkorde der Dominante ist die Anwendung der Kreuze, bei Bildung der Akkorde der Unterdominante sind die Be nothwendig geworden; die Folge der Dominante gibt demnach Kreuz-Tonleitern, die Folge der Unterdominante Be-Tonleitern. Jede Tonart hat auch ihre eigene Vorzeichnung. Es gibt 12 Dur-Tonarten und ebenso viele Dur-Tonleitern. Ihre Aufzählung und Vorzeichnung findet auf folgende Weise statt:




§ 27. Fortentwickelung des Systems der Molltonart. Bei Bildung der Molltonarten muss die ursprüngliche organische Gestaltung (§ 23, a) angewendet werden; denn die zweite Form (§ 23, b) gäbe nach der einen Richtung hin Dur- und nach der andern Molltonarten. Nach jener bilden sich, ganz analog den Durtonarten, sämmtliche Molltonarten:



Der Vorzeichnung nach werden die 12 Molltonarten gleich den Durtonarten geordnet:




Die Tonleitern beider Systeme werden ganz nach den in § 24 unter a und b aufgestellten Formen gebildet.

1. Aufgabe. Der Schüler schreibe nun sämmtliche Tonleitern in Dur und Moll auf.

§ 28. Verwandtschaft der Tonarten. Tonarten, welche zwar einen verschiedenen Grundton, aber einerlei Vorzeichnung haben, wie z. B. C-dur und A-moll, heisst man Parallel-, d. i. in gleicher Weite mit einander fortlaufende Tonarten. Die Moll-Paralleltonart liegt eine kleine Terz tiefer als die Durtonart, und umgekehrt die Dur-Paralleltonart eine kleine Terz höher als die Moll-Paralleltonart. Stehen zwei Tonarten in irgend einem nähern Verhältnisse zu einander, so heissen sie mit einander verwandt. So sind zwei Tonarten verwandt, welche die Mehrzahl ihrer Töne gemeinschaftlich haben; es finden dabei verschiedene Grade der Verwandtschaft statt, je nachdem zwei Tonarten mehr oder weniger Töne gemeinsam haben. Im 1. Grade verwandt ist jede Tonart der Ober- und Unterdominante zu ihrer Tonika, z. B. G-dur und F-dur mit C-dur, E-moll und D-moll mit A-moll; ferner die Parallel-Durtonarten mit ihren Parallel-Molltonarten, und umgekehrt, z. B. C-dur mit A-moll; endlich auch Dur und Moll derselben Tonika, z. B. C-dur und C-moll. Im 2. Grade verwandt ist jede Tonart der Dominante von der Dominante und Unterdominante von der Unterdominante zu ihrer Tonika, wie D-dur und B-dur mit C-dur, H-moll und G-moll mit A-moll. — Die Verwandtschaft

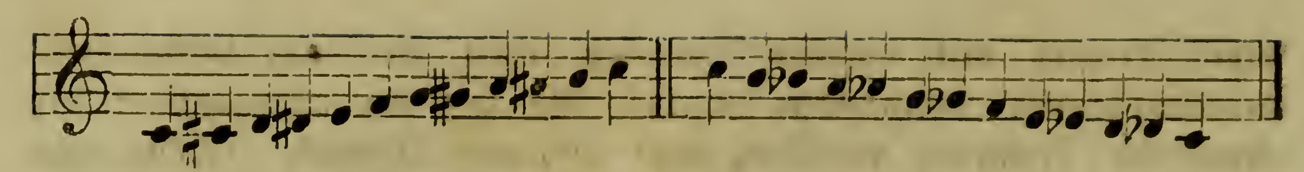
einer Tonart mit andern Tonarten lässt sich am besten veranschaulichen, wenn man ähnlich wie bei der organischen Bildung der Tonarten verfährt, und diejenige Tonart, welche man in Beziehung auf Verwandtschaft mit anderen Tonarten vergleichen will, als Tonika (Mitteltonart) betrachtet, und dann nach vier Richtungen hin die Nebentonarten quinten- und quartenweise verzeichnet; es sei z. B. D-dur die Mitteltonart:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 3 Cis-moll. | | | |
| | | | 2 Fis- „ | | | |
| 3 | 2 | 1 | 1 H- „ | 1 | 2 | 3 |
| F — | C — | G — | D-dur — | A — | E — | H-dur. |
| | | | 1 D-moll. | | | |
| | | | 2 G- „ | | | |
| | | | 3 C- „ | | | |

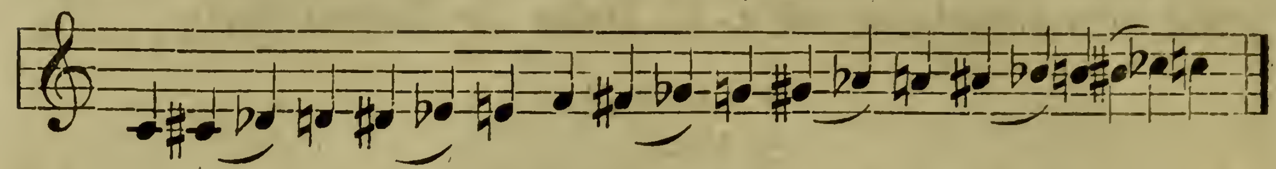
So ist also mit D-dur verwandt: im 1. Grade: G-dur und A-dur, H-moll und D-moll; im 2. Grade: C-dur und E-dur, Fis-moll und G-moll; im 3. Grade: F-dur und H-dur, Cis-moll und C-moll.

H. Helmholtz nennt zwei Akkorde direkt verwandt, welche einen oder mehrere Töne gemein haben. Im zweiten Grade verwandt nennt er Akkorde, welche beide mit demselben konsonannten Akkorde direkt verwandt sind. Also C-dur und G-dur sind direkt verwandt, ebenso C-dur und A-moll; aber G-dur und A-moll sind im zweiten Grade verwandt Wenn zwei Töne zweier Akkorde identisch sind, ist ihre Verwandtschaft eine engere, als wenn nur ein Ton es ist. Also sind C-dur und A-moll enger verwandt, als C-dur und G-dur.

§ 29. Chromatische und enharmonische Tonreihen. Werden die sieben Tonstufen aufwärts durch Erhöhung und abwärts durch Erniedrigung mit ihren zwischenliegenden Halbtönen ausgefüllt, so entsteht eine chromatische Tonreihe, aber keine chromatische Tonleiter, da diese Tonfolge keine Tonart ausmacht, auch keine melodisch-harmonisch genügende Grundlage für die Composition bietet. (Siehe §§ 22 und 24.)

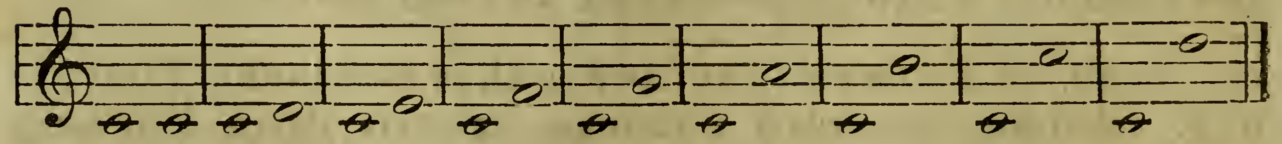


Ebenso gibt es enharmonische Tonreihen, das sind solche, in denen der von den ganzen Tonstufen eingeschlossene Ton doppelt notirt ist, einmal als erhöhter, dann als erniedrigter Ton:



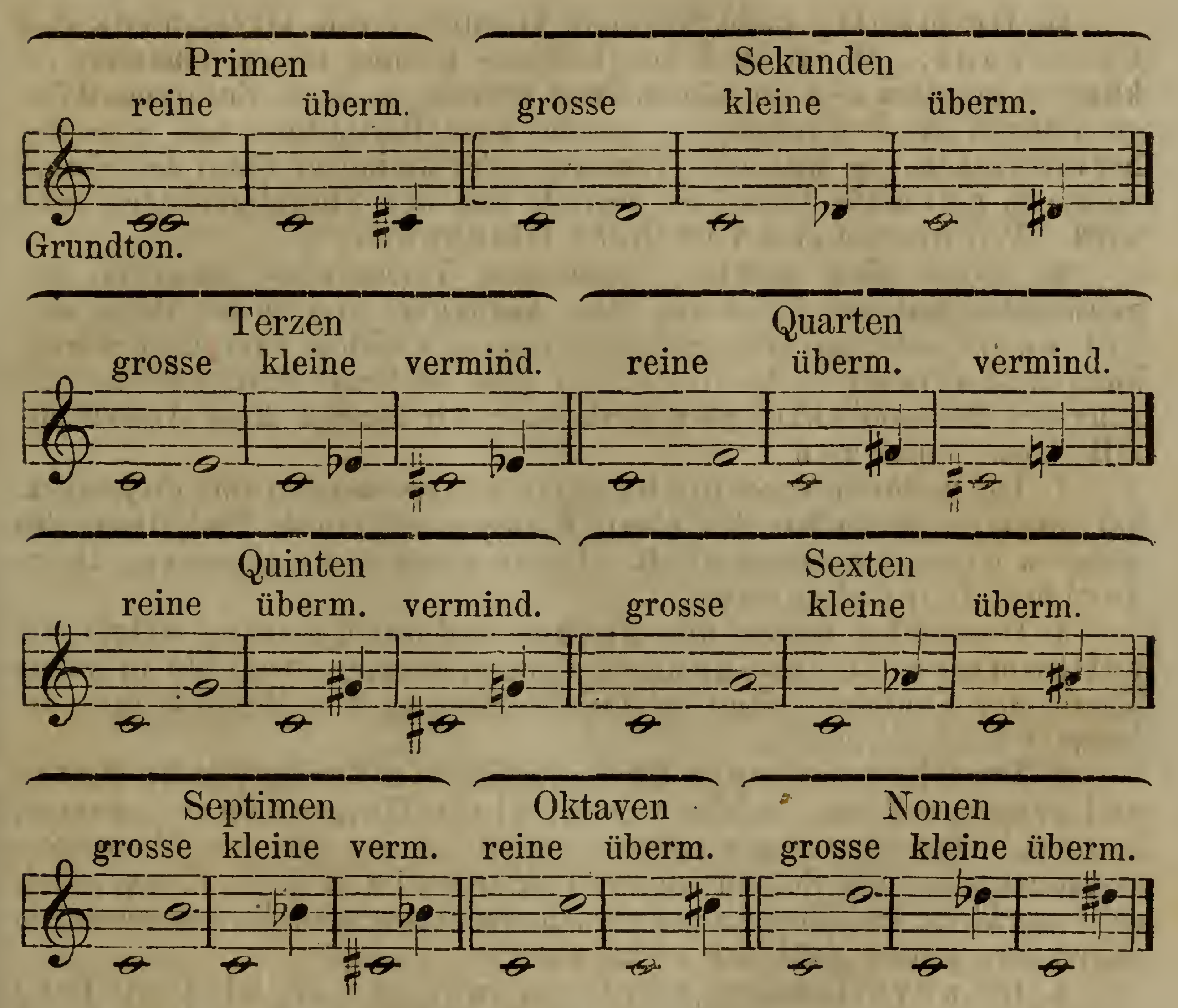
Zwar ist auf dem Klaviere *cis* und *des* ein und derselbe Ton; dagegen wird in der Akustik nachgewiesen, dass *cis* etwas höher sei als *des*, dass also zwischen beiden Tönen ein kleiner Unterschied bestehe. Dieser feine Unterschied wird Viertelton oder enharmonischer Unterschied genannt. Im Gegensatze zu den chromatischen und enharmonischen Tonreihen nennt man die Dur- und Molltonleiter diatonisch, d. h. solche Tonreihen, in welchen ausser den Tönen der Tonart keine fremden gebraucht sind.

§ 30. Vervollständigung und nähere Bestimmung der Tonverbindungen. Bei der Verbindung von je zwei Tönen kann der erste mit dem zweiten, mit dem dritten u. s. f. der Tonleiter zusammentreten, wodurch ausser den schon in § 21. aufgeführten Tonverbindungen noch jene entstehen, die in der Musik vorkommen, nämlich:




Sämmtliche Arten von Tonverbindungen erhält man jedoch, wenn man einen jeden Ton der Dur- und Molltonleiter mit jedem andern Tone der Dur- und Molltonleiter zusammensetzt. Alle diese Tonverbindungen sind entweder gross oder rein, werden aber durch chromatische Veränderungen klein, übermässig

und vermindert. Durch Erniedrigung des obern Tones der grossen Tonverbindungen um einen halben Ton entstehen kleine und durch Erhöhung desselben, so wie bei reinen Tonverbindungen übermässige und durch Erhöhung des untern der meisten reinen und kleinen Tonverbindungen verminderte. Siehe folgende Uebersicht:




2. Aufgabe. Der Schüler schreibe die Tonverbindungen mit anderen Grundtönen auf.

§ 31. Consonanzen und Dissonanzen. Die bestimmt zusammenklingenden, befriedigenden Tonverbindungen nennt man Consonanzen, die nicht bestimmt zusammenklingenden, nicht

befriedigenden, sondern auf eine weitere Folge hinweisenden Tonverbindungen Dissonanzen. Consonanzen sind sämmtliche rein genannten Intervalle, ferner die grossen und kleinen Terzen und Sexten; erstere werden auch vollkommene, letztere unvollkommene Consonanzen genannt. Dissonanzen sind alle übrigen Tonverbindungen.

H. Helmholtz giebt folgende Definition von Dissonanz und Consonanz: „Wenn zwei musikalische Klänge neben einander erklingen, ergeben sich im allgemeinen Störungen ihres Zusammenklingens durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne mit einander hervorbringen, so dass ein grösserer oder kleinerer Theil der Klangmasse in getrennte Tonstösse zerfällt und der Zusammenklang rauh wird. Wir nennen dies Verhältniss Dissonanz.

Es giebt aber gewisse bestimmte Verhältnisse zwischen den Schwingungszahlen, bei denen eine Ausnahme von dieser Regel eintritt, wo entweder gar keine Schwebungen sich bilden, oder diese Schwebungen so schwach in das Ohr hallen, dass sie keine unangenehme Störung des Zusammenklanges veranlassen; wir nennen diese Ausnahmsfälle Consonanzen.

1. Die vollkommensten, absoluten Consonanzen sind diejenigen, bei denen der Grundton des einen Klanges mit einem Partialtone des anderen Klanges zusammenfällt. Dahin gehören die Oktave, Durdecime, Doppeloktave.

2. Demnächst folgen die Quinte und die Quarte, welche wir vollkommene Consonanzen nennen können, weil sie in jedem Theile der Tonleiter ohne erhebliche Störung des Wohlklanges gebraucht werden können.

3. Die folgende Gruppe wird gebildet von der grossen Sexte und grossen Terz, welche wir mittlere Consonanzen nennen können. Den alten Harmonikern galten sie nur als unvollkommene Consonanzen. Die Störung des Wohlklanges ist in tiefen Lagen schon sehr merklich, in hohen Lagen verschwindet sie, weil die Schwebungen durch ihre grosse Zahl sich vermischen.

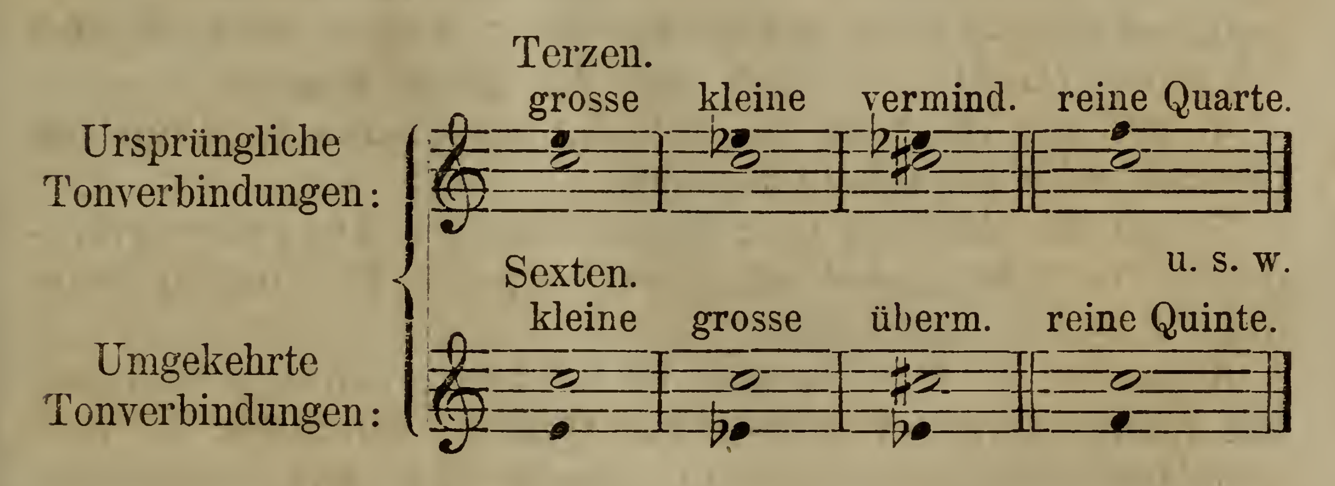
4. Die unvollkommenen Consonanzen der kleinen Terz und kleinen Sexte sind meist nicht mehr selbständig bestimmt, weil die sie begrenzenden Obertöne (§ 21) in guten Klangfarben für die Terz oft, für die Sexte gewöhnlich fehlen, und deshalb kleine Verstimmungen dieser Intervalle nicht nothwendig Schwebungen hervorbringen.“

Demnach finden sich alle Conzonanzen in dem Dur- und Molldreiklange und deren Umkehrungen oder Formen (§ 34), und was sich nicht darin findet, sind Dissonanzen.

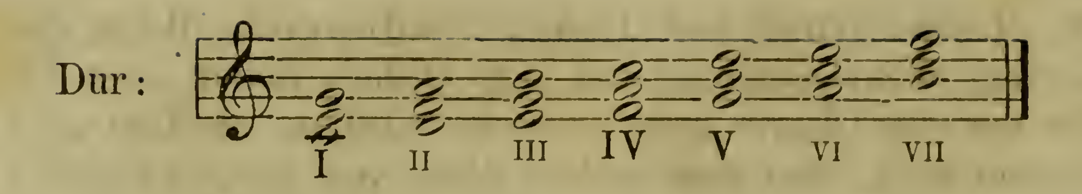
§ 32. Umkehrung der Tonverbindungen. Wenn der Grundton einer Tonverbindung um eine Oktave höher, oder der höhere Ton um eine Oktave tiefer versetzt wird, so entsteht eine neue Tonverbindung, und man spricht dann von umgekehrter Tonverbindung. Folgende Zahlenreihen machen die Umkehrung deutlich:

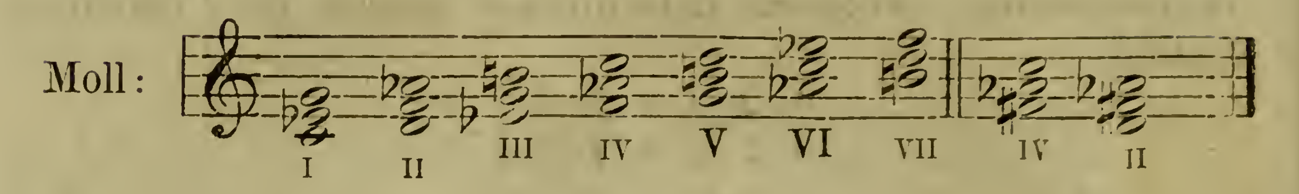
1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

d. h. aus der Prime wird eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime etc. Bei solcher Umkehrung bleiben: 1) die reinen Tonverbindungen rein, 2) die grossen werden klein, 3) die verminderten werden übermässig, 4) die übermässigen werden vermindert, 5) die weit auseinander liegenden kommen nahe zusammen und umgekehrt; z. B.




§ 33. Sämmtliche Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter. So wie aus den Dreiklängen der I., IV. und V. Stufe die Tonleitern gebildet wurden (§ 24), ebenso können auch umgekehrt jene wie alle übrigen Dreiklänge aus den Tonleitern hergeleitet werden, wie folgt:




Es kommen demnach in den beiden Arten der Tonleitern folgende Dreiklänge vor:

1) Auf der I., IV. und V. Stufe der Dur-Tonleiter und der V. und VI. Stufe der Moll-Tonleiter harte oder Durdreiklänge;

2) auf der II., III. und VI. Stufe der Dur-Tonleiter und der I. IV. Stufe der Moll-Tonleiter weiche oder Molldreiklänge;

3) auf der VII. Stufe in Dur und der II. und VII. Stufe in Moll verminderte Dreiklänge, nach der Quinte benannt;

4) auf der III. Stufe in Moll der übermässige Dreiklang, ebenfalls nach der Quinte benannt;

5) auf der erhöhten IV. Stufe in Moll der doppeltverminderte Dreiklang, weil aus verminderter Terz und verminderter Quinte bestehend;

6) auf der II. Stufe in Moll der hartverminderte Dreiklang mit grosser Terz und verminderter Quinte. Die Stufen der Durdreiklänge werden mit grossen, die der Moll- und verminderten Dreiklänge mit kleinen römischen Ziffern bezeichnet.

Nun bleibt noch die Begründung der erhöhten IV. Stufe in Moll, wodurch die beiden letzteren Dreiklänge entstehen, übrig. Man denke sich das Tonartensystem um ein Glied nach der Oberdominantenseite weiter gerückt, so entsteht durch dieses Uebertreten des Dursystems nach der Oberdominantseite die Terz der Oberdominant-Quinte *fis*, wodurch der Unterdominant-Grundton *f* entlassen wird. Die Grenzverbindungsakkorde sind dann in Dur: *d — fis — a* und *fis — a — c*, in Moll: *d — fis — as* und *fis — as — c*.



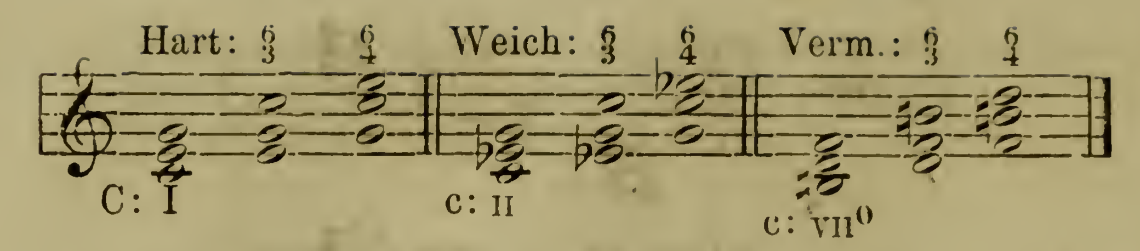

Auf diese Weise kommen in der Molltonart wie in der Durtonart ausser den Dreiklängen des (geschlossenen) Tonarten-Systems auch noch Grenzverbindungs-Dreiklänge vor, welche man nicht als bloss alterirte, d. h. als chromatisch veränderte Akkorde betrachten kann.

Demnach gibt es sechs Gattungen von Dreiklängen; die schon früher aufgestellten Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe beider Tonarten nennt man Hauptdreiklänge, die der übrigen Stufen heissen Nebendreiklänge.

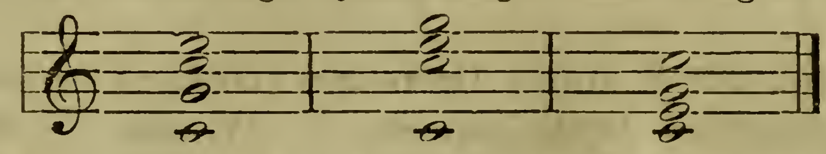
3. Aufgabe. Der Schüler schreibe die Dreiklänge sämmtlicher Tonleitern in Dur und Moll auf.

§ 34. Formen und Lagen der Dreiklänge. Mittelst Umkehrung des Dreiklangs entstehen zwei neue Dreiklangsformen: a) der Sextenakkord, mit $\frac{6}{3}$ oder 6 bezeichnet, und b) der Quartsextenakkord, mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet. Man nennt diese durch Umkehrungen entstandenen neuen Dreiklangsformen abgeleitete Akkorde oder sekundäre Dreiklangsformen, als Gegensatz des Stammakkords oder der primären Form. Jeder Dreiklang kann auch in sekundärer Form vorkommen.

4. Aufgabe. Schreibe die sekundären Formen sämmtlicher harten, weichen und verminderten Dreiklänge nieder, wie folgt:




Ebenso kann ein jeder Dreiklang in allen Formen dreierlei Lagen annehmen, indem ein jeder Bestandtheil desselben in der Oberstimme liegen kann. Liegt die Terz in der Oberstimme, so steht der Dreiklang in der Terzenlage; liegt die Quint oben, so steht er in der Quintenlage; und liegt die Oktave oben, so steht er in der Oktavenlage, wie z. B.




Die Form der Dreiklänge wird durch den untersten, die Lage aber durch den obersten Ton bestimmt. Der Sextenakkord hat ausser einer Oktaven- und Terzenlage, auch eine Sextenlage, sowie der Quartsextenakkord ausser seiner Oktavenlage auch eine Quarten- und Sextenlage.

Was den Wohlklang der verschiedenen sekundären Formen, bei Helmholtz Umlagerungen genannt, betrifft, so hängt er zunächst von der vollkommneren oder unvollkommeneren Consonanz der einzelnen Intervalle ab.

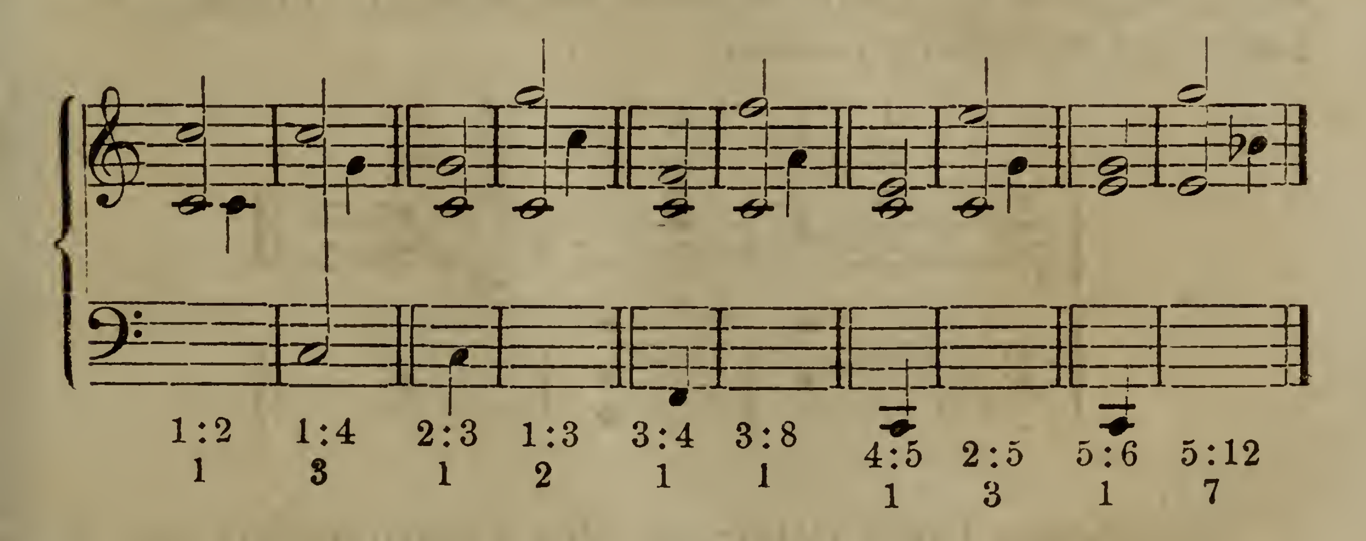
Die Quarte erweist sich weniger wohllautend als die Quinte, die kleinen Terzen und Sexten weniger als die grossen. Ebenso verändert sich der Wohlklang wieder bei den Umlagerungen der consonirenden Dreiklänge in weitere Intervalle (d. i. in der weiten oder zerstreuten Harmonie). Grosse Decimen sind wohlklingender als grosse Terzen, kleine Decimen schlechter als kleine Terzen u. s. f. Um diese Thatsachen zu merken, beachte man folgende Regel: Es verbessern sich bei der Erweiterung um eine Oktave alle diejenigen Intervalle, in deren Zahlverhältniss die niedere Zahl ge-

rade ist, weil bei der Erweiterung das Zahlenverhältniss einfacher wird.

Quinte . . . . 2 : 3 wird zur Durdecime 2 : 6=1 : 3
Terz . . . . . 4 : 5 wird zur Decime . . 4 : 10=2 : 5

Es verschlechtern sich dagegen im Klange diejenigen Intervalle bei der Erweiterung um eine Oktave, deren niedere Zahl ungerade ist, wie die Quarte 3 : 4, die kleine Terz 5 : 6, die Sexten 3 : 5 und 5 : 8.

Ausserdem kommt es aber noch wesentlich auf die Hauptcombinationstöne der betreffenden Intervalle an, wie aus nachstehender Zusammenstellung zu ersehen:




Die primären Töne sind wieder mit halben Noten bezeichnet die Combinationstöne mit Viertelnoten.

Wenden wir nun diese Betrachtungen an auf die Construktion zunächst der dreistimmigen Akkorde. Durakkorde lassen sich so anordnen, dass die Combinationstöne ganz innerhalb des Akkordes bleiben. Es gibt dies die vollkommen wohlklingenden Lagen:




Die Mollakkorde lassen sich nie ganz frei von falschen Combinationstönen halten, weil man ihre Terz nie in eine Stellung zum Grundtone bringen kann, wo sie nicht einen für den Mollakkord unpassenden Combinationston hervorbringt. Folgende drei Lagen sind die vollkommensten:




Die übrigen Lagen in Dur und Moll klingen weniger gut; es sind folgende:



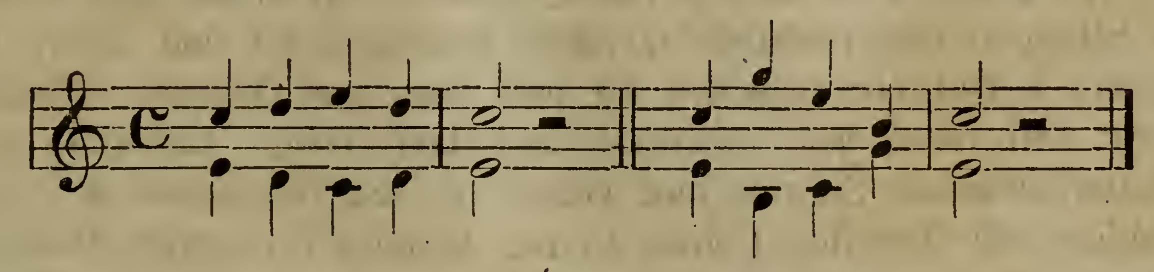
Die Lagen 4 bis 10 enthalten je zwei unpassende Combinationstöne. Siehe Helmholtz S. 330 und ff.

§ 35. Arten der Fortschreitung in den Tonverbindungen. Die Tonverbindungen können auf dreierlei Weise fortschreiten:

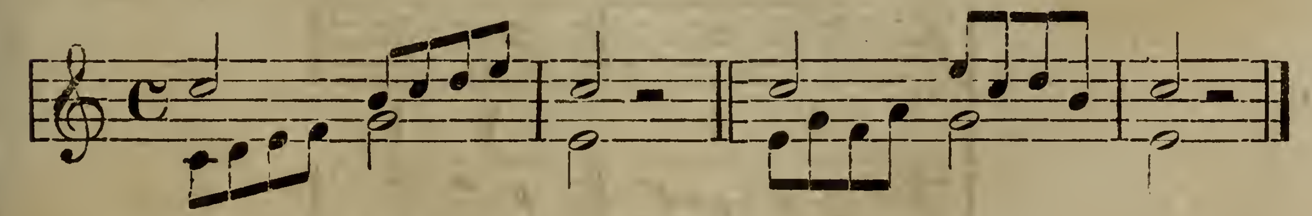
1) in gerader Bewegung, d. h. zwei oder mehrere Stimmen bewegen sich zugleich miteinander stufen- oder sprungweise auf und ab, z. B.



2) in der Gegenbewegung, wenn zwei oder mehrere Stimmen stufen- oder sprungweise sich auseinander bewegen, z. B.

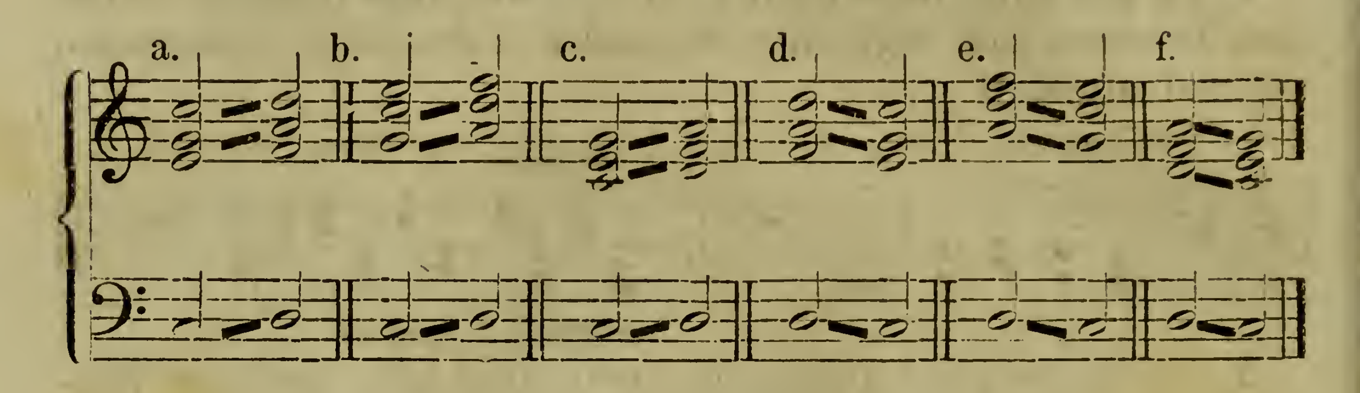


3) in der Seitenbewegung, wenn die eine Stimme stufen- oder sprungweise fortschreitet, indess die andere auf einer Stufe stehen bleibt: z. B.



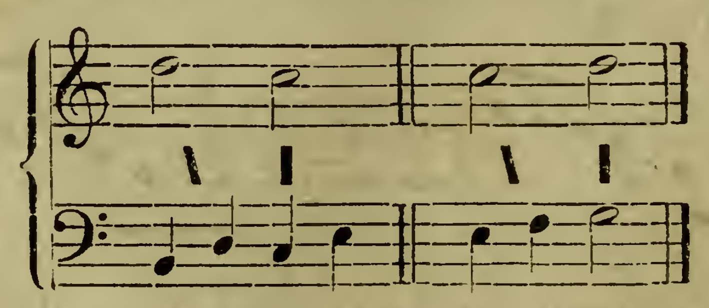
§ 36. Fehlerhafte Fortschreitung der Tonverbindungen. Unter diesen dreierlei Arten der Bewegung ist die gerade Bewegung zwar die einfachste, aber schwierigste, weil sie leicht zu Fehlern gegen die Gesetze der Musik Veranlassung gibt; dagegen sind die beiden anderen Arten sicherer und besser,

weil durch dieselben nicht nur dergleichen Fehler vermieden werden, sondern auch mehr Mannigfaltigkeit entsteht. Durch die gerade Bewegung bilden sich nämlich leicht sogenannte verbotene Quinten und Oktavenparallelen, mögen solche nun in zwei- oder mehrstimmigen Harmonien, steigend oder fallend, durchgehend oder nicht etc., erscheinen:



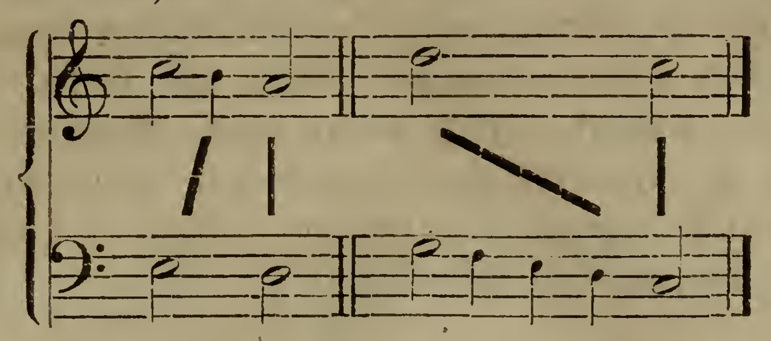

Im Beispiele *a* sind parallele Oktaven zwischen den äusseren Stimmen und parallele Quinten zwischen Alt und Bass; im Beispiel *b* Oktaven zwischen Alt und Bass und Quinten zwischen Tenor und Bass; bei *c* Oktaven zwischen Tenor und Bass und Qulnten zwischen Sopran und Tenor. In den Beispielen *d*, *e* und *f* finden sich dieselben Fehler in der geraden Bewegung abwärts.

Auch nachschlagende Quinten und Oktaven sind verboten, wie z. B.



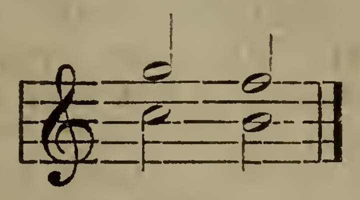
Die bisher als fehlerhaft erwähnte Stimmenfortschreitung nennt man offene Quinten- und Oktavenparallelen; verdeckt sind sie, wenn bei gerader Bewegung zweier Stimmen die Quinten und Oktaven erst dann zum Vorschein kommen wenn der

Raum zwischen den beiden Tonverbindungen noch durch andere Töne ausgefüllt wird, wie z. B.



Verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen haben vermöge ihrer Stellung oft eine grössere Freiheit. Ueberhaupt sind die Fälle, in welchen verdeckte Quinten und Oktaven erscheinen können, zu zahlreich, um sie hier aufzählen zu können; im Allgemeinen vermeide sie der Schüler, halte sie aber dann für unbedenklich, wenn sonst eine natürliche, gute Harmonieverbindung stattfindet, oder sonst Rücksichten höherer Art, wie z. B. melodische Stimmführung, zu nehmen sind. Wenn die Ursache, wesswegen die Quinten- und Oktavenparallelen verboten sind, wegfällt, so fällt auch die Regel und das Verbot weg.

Auch zwei Quinten von verschiedener Grösse können ohne Fehler gebraucht werden, wenn dadurch nicht verdeckte Quinten entstehen. So ist der Fortschritt von einer reinen Quinte zu ener verminderten erlaubt:

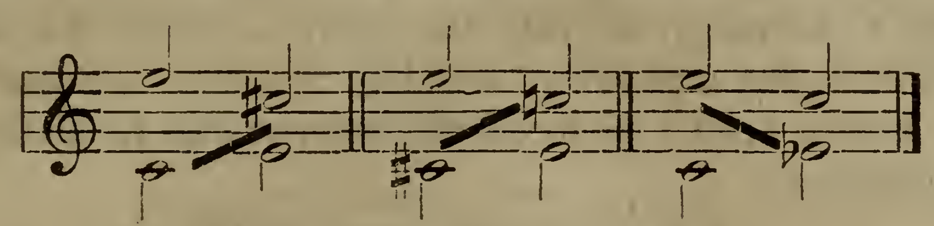


§ 37. Gründe für das Gesetz des Verbotes der Quinten- und Oktavenparallelen. Das Gesetz der Harmonie verbietet die Quinten- und Oktavenparallelen, weil beide von übler Wirkung sind. Durch Quintenfolgen wird die Einheit der Harmonie aufgehoben. Da nämlich bei reinen Quintenfolgen zwei Stimmen ganz gleichartig fortschreiten, und die Quint ganz denselben Gesang vorträgt, welchen ihr Grundton

hat, mithin der gleiche Gesang strenge genommen in zwei verschiedenen Tonarten vorgetragen wird, so wird hierdurch das Vorherrschende des Grundtons (der Einheitsausdruck) verwischt. Durch Oktavenfolgen dagegen wird die Mannigfaltigkeit der Melodie gestört; denn wenn zwei Stimmen in Oktaven fortschreiten, so erscheint der Gesang nur dreistimmig, da zwei Stimmen dasselbe singen. In beiden Fällen wird also das musikalische Ohr empfindlich beleidigt.

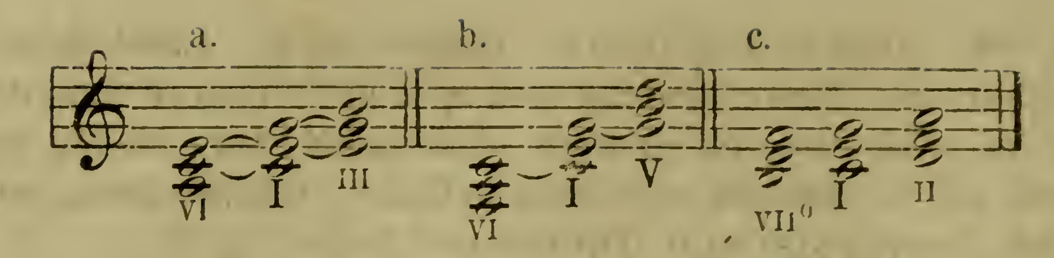
H. Helmholz bemerkt in seinem schon erwähnten Werke über die Quintenfolgen ganz richtig: „dass übrigens die Quintenfolgen eben nur den Gesetzen der künstlerischen Composition wiedersprechen, und nicht dem natürlichen Ohre übelklingend sind, geht einfach aus dem Factum hervor, dass eben alle Töne unserer Stimme und der meisten Instrumente von Duodezimen begleitet sind, (nämlich als Combinationstöne), auf welcher Begleitung der ganze Bau unseres Tonsystems beruht. Sobald also die Quinten als mechanisch dem Klang zugehörige Bestandtheile erscheinen, haben sie ihre volle Berechtigung. So in den Mixturen der Orgel. In diesen Registern werden mit den Pfeifen, welche den Grundton des Klanges geben, auch immer andere angeblasen, welche die harmonischen Obertöne dieses Grundtones, Oktaven, Duodezimen, in mehrfacher Wiederholung, auch wohl Terzen geben. Man setzt auf diese Weise künstlich einen schärferen einschneidenderen Klang zusammen, als ihn die einfachen Orgelpfeifen mit ihren verhältnissmässig schwachen Obertönen geben. Nur durch dieses Mittel wird der Klang der Orgel ausreichend, den Gesang einer grösseren Gemeinde zu beherrschen. Fast alle musikalischen Theoretiker haben sich gegen die Begleitung mit Quinten oder gar Terzen ereifert, aber glücklicher Weise gegen die Praxis des Orgelbaues nichts ausrichten können. In der That geben die Mixturen der Orgel keine andere Klangmasse, als Streichinstrumente oder Posaunen und Trompeten geben würden, wenn sie dieselbe Musik ausführten. Ganz anders würde es sein, wenn wir selbstständige Stimmen herstellen wollten, von denen wir dann auch eine selbstständige Fortschreitung nach den Gesetzen der melodischen Bewegung, die in der Tonleiter gegeben sind, erwarten müssen. Solche selbstständige Stimmen können sich schon nie mit der genauen Präzision eines Mechanismus bewegen, sie werden durch kleine Fehler ihre Selbstständigkeit immer bald wieder verrathen, und dann werden wir sie dem Gesetze der Tonleiter unterwerfen müssen, welches eine consequente Quintenbegleitung unmöglich macht."

§ 38. Unharmonischer Querstand. Lässt man eine Stimme in eine Tonverbindung treten, welch' letztere unmittelbar vorher in einer anderen Stimme chromatisch verschieden vorgekommen ist, so entsteht eine unmelodische Fortschreitung, welche man den harmonischen Querstand nennt; z. B.

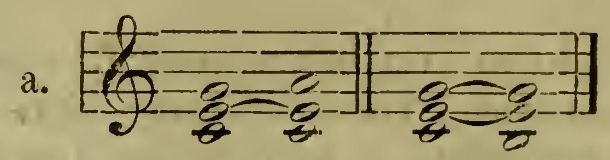


Dieser Fehler kann vermieden werden, wenn man die unmittelbaren chromatischen Veränderungen eines Tones nur in derselben Stimme anwendet, in welcher der Ton unmittelbar vorher unverändert vorkommt. Es gibt indess auch hier wieder Ausnahmen von der Regel und dem Verbot, hauptsächlich dann, wenn der Querstand nicht durch einfach-harmonische Fortführung entsteht.

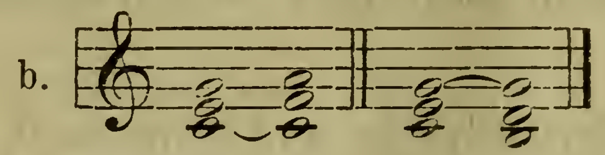
§ 39. Akkordfolge in der Durtonart. Die oben erwähnten fehlerhaften Fortschreitungen entstehen, bei näherer Untersuchung, meistens aus einer falschen Folge der Akkorde; daher ist eine gründliche Kenntniss der Akkordfolge das beste Mittel zur Vermeidung aller jener Fehler. Die Aufeinanderfolge zweier Dreiklänge ist nur insofern verständlich, als beide auf einen gemeinschaftlichen Bestandtheil, der im Uebergange seine Bedeutung verändert, bezogen werden können. Zwei Dreiklänge können unterschieden sein: *a*) in einem Tone, *b*) in zwei Tönen, und *c*) in allen drei Tönen. Vom Dreiklange der Tonika ausgehend sind verschieden: *a*) in einem Tone: die beiden Mollakkorde der III. und VI. Stufe, *b*) in zwei Tönen: die beiden Dominantenakkorde; *c*) in drei Tönen der Molldreiklang der II. und der verminderte Dreiklang der VII. Stufe:




Beim Uebergange *a*) vom tonischen in einen der Molldreiklänge bewegt sich nur eine der drei Stimmen melodisch, während die andern beiden bleibend die harmonische Bedeutung ihres Tones verändern:




Beim Uebergange *b*) vom tonischen in einen der Dominantdreiklänge bewegen sich zwei Stimmen, die dritte nimmt bleibend harmonisch eine andere Bedeutung an:




Beim Uebergang *c*) aus dem tonischen in den Molldreiklang der II. Stufe und den verminderten der VII. Stufe bewegen sich alle drei Stimmen, davon eine einen die Akkorde vermittelnden Ton harmonisch sprungweise zu ergreifen hat, die andern beiden melodische Sekundenfortschreitungen erhalten:



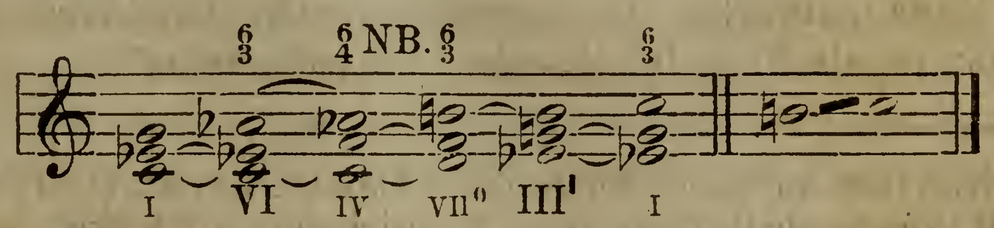

Zugleich erschen wir aus diesen Beispielen, dass jeder Akkord der Folge aus der primären Dreiklangsform in die sekundäre tritt und dann entweder als Sext- oder Quartsextenakkord erscheint. Soll nun die Dreiklangsfolge aus der sekundären Form weiter geführt werden, so kann der nächstfolgende Dreiklang entweder ein verbundener oder ein nicht verbundener sein. Im ersten Falle ergibt sich die melodische Fortschreitung von selbst,

indem das beiden Akkorden Gemeinschaftliche in seiner Stelle bleibt, das Verschiedenartige auf- oder abwärts in Sekunden fortschreitet. Im zweiten Falle ist der sekundäre Akkord selbst erst auf einen primären zu beziehen, der mit dem neu zu ergreifenden verwandt ist. Der sekundäre Akkord kann von zwei primären hergeleitet werden: a) aus dem, der den tiefsten Ton des sekundären zum Grundtone hat; b) aus dem, der den höchsten Ton desselben zur Quinte hat:




§ 40. Akkordfolge in der Molltonart. Leittöne. In der Molltonart ergeben sich einige Ausnahmen melodisch unvermittelter Stimmen, nämlich:

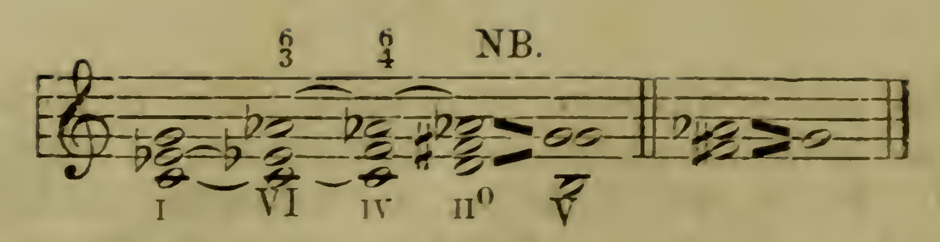
a) der Uebergang vom Molldreiklang der IV. Stufe zum verminderten Dreiklange der VII. Stufe, wodurch eine unvermittelte Sekundenfortschreitung entsteht:




b) Der doppeltverminderte Dreiklang der erhöhten IV. Stufe schreitet unvermittelt in allen Stimmen nach dem Dreiklange der Durdominante:




c) Der hartverminderte Dreiklang der II. Stufe (Richter leitet ihn von der VII. Stufe ab) schreitet ebenfalls mit allen Stimmen unvermittelt nach dem Durdreiklange der V. Stufe in Moll:



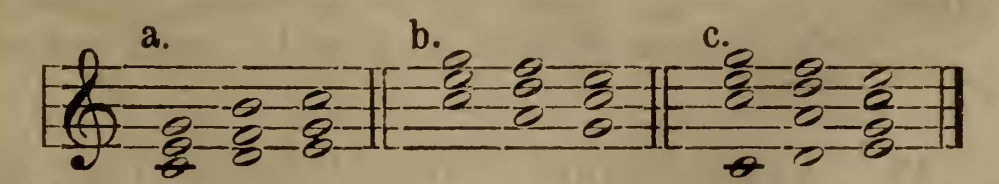

Diese drei Akkorde, sowie auch der übermässige Dreiklang sind unselbstständiger, als die übrigen Dreiklänge der Dur- und Molltonart; sie weisen alle auf eine nothwendige Fortschreitung hin; sie treten gewöhnlich nicht frei ein, sondern sind meistens vorbereitet oder kommen nur im Durchgange vor, und ihre Fortschreitung erfolgt im Verhältniss ihrer Tonverbindungen; d. h, übermässige Tonverbindungen schreiten eine Stufe aufwärts, verminderte abwärts. (Siehe die Beispiele von a, b und c.)

Alle Töne, welche, ohne Beleidigung des Ohres in keine andere, als in die unmittelbar darüber oder darunter liegende Stufe treten können und welche dabei Haupttöne sind, durch die sich die Harmonie ändert, nennt man Leittöne. So ist der Grundton im verminderten Dreiklange (bei a) und im doppeltverminderten Dreiklange (bei b) Leitton; er geht in beiden Fällen eine halbe Stufe aufwärts; im hartverminderten Dreiklange (bei c) erscheint er als Terz in derselben Fortschreitung*).

---

*) Nun darf nicht unberücksichtigt bleiben, was M. Hauptmann, dem wir grösstentheils diese ganze Entwickelung verdanken, nachträglich in § 104 seiner „Harmonik" beifügt: „Mit solcher formellen Selbstbestimmung, die eine Folge von Accorden nur allein in gebundener Nothwendigkeit erwachsen, ja wie eine mineralische Krystallisation anschliessen lässt, ohne alle Freiheit und Wahl, würde allerdings für die musikalische Composition ein sehr beschränkendes Material geboten sein. Ihre Productionen würden in diesen Fesseln den egyptischen Sculpturen gleichen müssen, deren Verhältnisse in so strenger Bestimmtheit vorgeschrieben waren, dass zwei Statuen gleicher Höhe, von verschiedenen Bildhauern verfertigt, auch in allen Theilen genau dieselben werden mussten. Es ist aber hier nur die allerdirecteste und nächste Stimmenverbindung, wie sie nach dem inneren Folgegesetze allein, ohne Hinzutritt irgend einer anderen Bestimmung, sich bilden würde, gezeigt. Der gesetzmässige Organismus lässt dann auch eine freiere, ja die

§ 41. Nothwendigkeit einer **vierten** Stimme. Enge und weite Harmonie. Alle vorstehenden Akkordfolgen beschränken sich blos auf Vermittelung der Harmonie und stellen die Dreiklänge dar, wie einer aus dem andern entstanden ist. Es hat aber auch jeder Akkord Selbstständigkeit oder Begründung für sich anzusprechen, und diese erhält er durch den Grundton, als Basis oder Bass. Selbst noch in der Terz, als Grundton gesetzt, hat der Akkord noch mehr Selbstständigkeit, nicht aber in der Quinte, als dem entschieden Entgegengesetzten des Grundtons; daher auch der Quartsextenakkord immer nur unter besonderen Bedingungen eine zulässige Anwendung findet. Demnach bedarf eine dreistimmige Akkordfolge, die vom Dreiklange aus sich fortsetzen soll, zur Begründung für jedes ihrer Folgeglieder, deren Lage es fordert, einer vierten Stimme, die mit ihrem Verhältniss zu den andern auch in folgerechter Fortschreitung entsprechen muss. Nachstehende Akkordfolge unter a ist ohne vierte Stimme zulässig, nicht aber die unter b, weil der zweite und dritte Akkord die für den Bass nicht geeignete Quint als tiefste Stimme enthält. Hier wird also eine vierte Stimme, welche diesen Akkorden den Grundton oder die Terz unterlegt, nothwendig sein, und zwar müssen zur Vermeidung gleicher Fortschreitung schon vorhandener Stimmen die hinzutretenden Basstöne in der Gegenbewegung fortschreiten, wie bei c:




---

freieste Bewegung seiner Glieder zu, innerhalb der Gesetzmässigkeit. Es ist uns aber hier eben um diese Gesetzmässigkeit selbst hauptsächlich zu thun, sie zu erkennen und zu beobachten, was sie zu allernächst fordert. Wie sie bildet, wenn andere Bedingungen mit eingreifen, wird, wenn wir erst ihre directe Forderung kennen, um so leichter zu verstehen sein."

Bei einem vierstimmigen Akkorde unterscheidet man also vier besondere Stimmen, deren obere Sopran, die unterste Bass, beide zusammengenommen die äusseren Stimmen genannt werden; die zunächst unter dem Sopran liegende Stimme heisst Alt, die über dem Bass zunächst stehende Tenor, beide zusammen heissen Mittelstimmen. Liegen die drei oberen Stimmen so nahe beisammen, dass kein zum Akkorde gehörender wesentlicher Ton mehr Platz zwischen ihnen hat, so ist der Akkord in der engen Harmonie gebraucht, wie bei a der nachstehenden Beispiele; liegen jene Stimmen aber so, dass dies möglich ist, sodann steht der Akkord in der weiten (zerstreuten) Harmonie, wie bei b. — Auch ein vierstimmiger Dreiklang kann drei Lagen annehmen, d. h. es kann bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte oben liegen, wodurch aber der Akkord weder seine Natur, noch seinen Namen verändert:



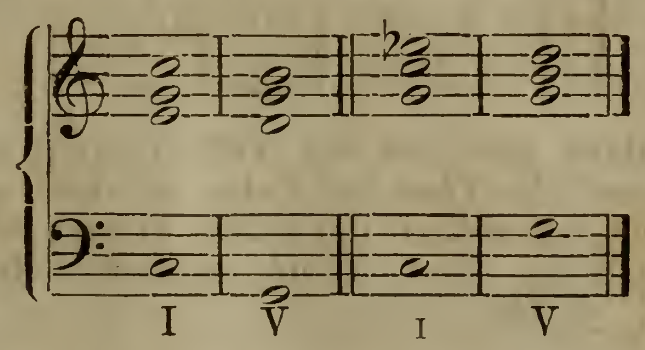

5. Aufgabe. Setze alle Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge vierstimmig in die drei Lagen der engen und weiten Harmonie.

§ 42. Akkordfolgen mit Schluss. Eine Folge von Akkorden, die von der Tonika aus gebildet wird, muss endlich, das Gefühl zu befriedigen, in den Dreiklang der Tonika zurückführen; dies geschieht durch den Schluss oder die Cadenz. Er gründet sich wieder auf die die Tonart bildenden Akkorde. (Siehe die §§ 22 und 23.) Es sind nämlich wieder die Dreiklänge der V. und IV. Stufe, welche mit dem Dreiklange der

Tonika den Schluss bilden. Tritt der Schlussakkord in Beziehung zum Dominantendreiklange, so entsteht der sogenannte authentische Schluss:




Ein Abschluss in die Dominant heisst halbe Cadenz:

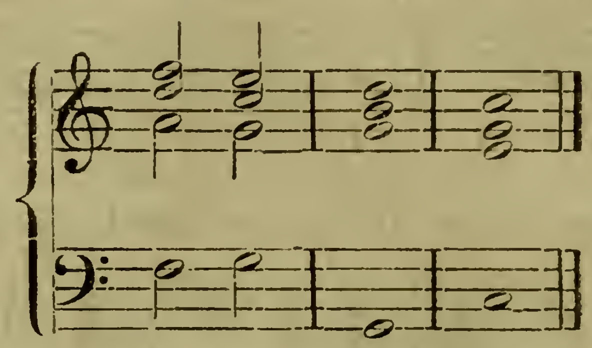



Es ist aber auch jene Form, in welcher die Unterdominantenbeziehung zuletzt steht, eine nicht weniger wichtige und namentlich in der älteren Musik häufig angewandte; man nennt sie den Plagalschluss:




Bei dem authentischen Schlusse kehrt man von denjenigen Tönen, welche die schwächste Verwandtschaft innerhalb der Tonart zur

Tonika haben, und ihr daher am fremdesten sind, zur Tonika zurück. Dies ist also eine entschieden ausgesprochene Bewegung von den entferntesten Theilen in den Mittelpunkt des Systems zurück, wie sie am Schlusse eintreten muss. Der Plagalschluss dagegen entspricht einem ruhigeren Auslaufen des Tonsatzes in die Tonika zurück, und hat weniger entschiedene Bewegung, weil die Töne des Unterdominantdreiklanges alle der Tonika direkt verwandt sind. Im authentischen Schlusse hört man nur den Akkord der Dominante und der Tonika; um das Gleichgewicht auch nach der Seite der Unterdominante herzustellen, lässt man ihm noch den Unterdominantenakkord vorausgehen, wie folgt:



Diese Verbindung gibt erst den vollständigen Schluss, in welchem auch sämmtliche Töne der Leiter wieder vorgeführt werden, so dass in ihm noch schliesslich die ganze Tonart vollständig gesammelt und festgestellt ist. Siehe H. Helmholtz: die Lehre von den Tonempfindungen. S. 449.

6. Aufgabe. Bilde alle drei Arten der Schlüsse in sämmtlichen Dur- und Molltonarten.

7. Aufgabe. Verbinde jede Stufe der Durtonleiter mit den übrigen Stufen und führe diese Folge der Dreiklänge in primärer Form wieder auf die 1. Stufe durch den authentischen Schluss zurück:



Auch auf andere Durtonarten ist diese Uebung auszudehnen. Weitere Uebungsbeispiele in den „Gb. Ueb. No. 9—13"*).

8. Aufgabe. Verbinde jede Stufe der Molltonleiter (mit Ausschluss der erhöhten IV. Stufe) mit ihren übrigen Stufen zu Dreiklangsfolgen in primärer Form nebst Tonschluss.



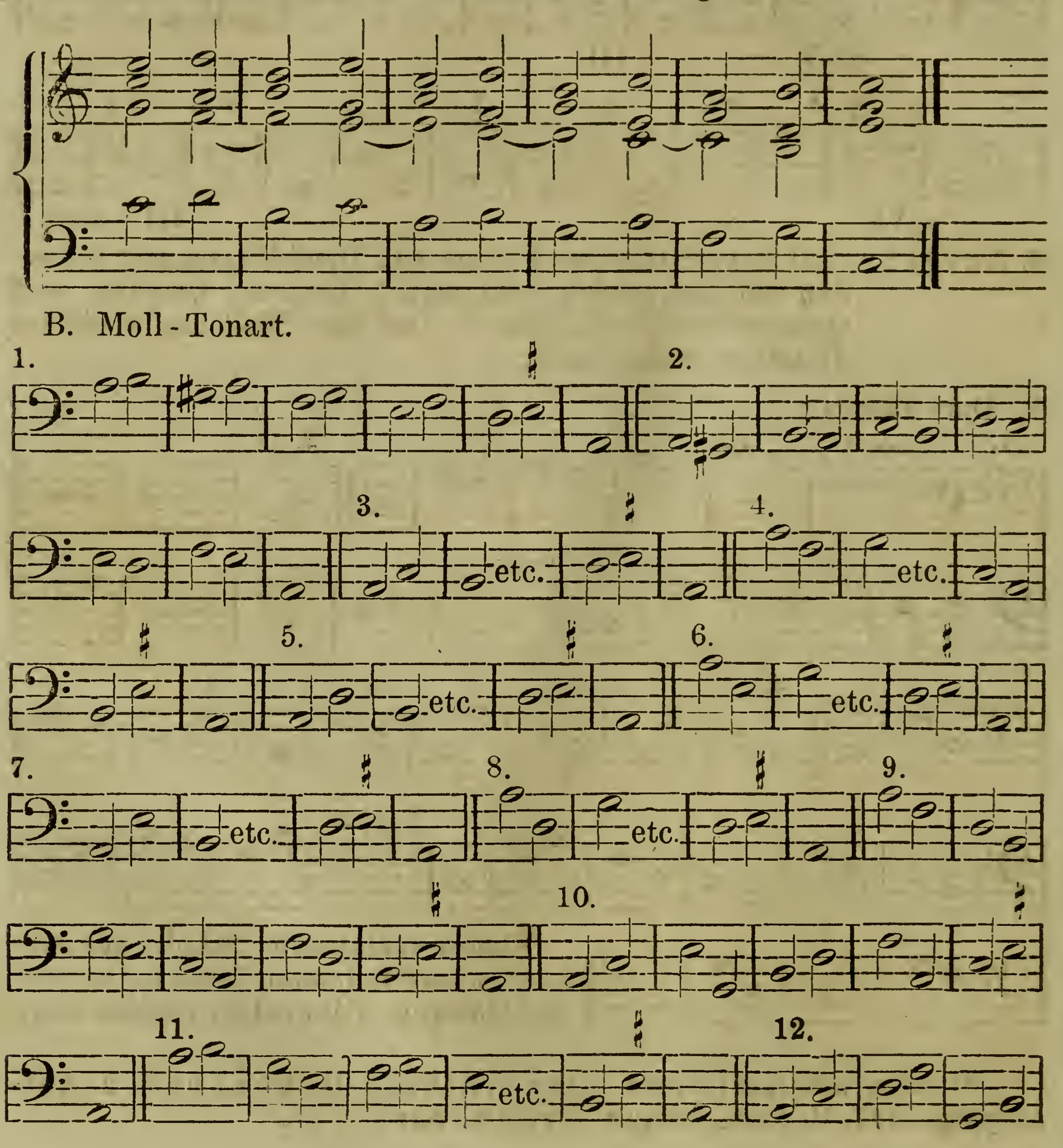

9. Aufgabe. Bilde vierstimmige Folgen von Dreiklängen mit fallenden und steigenden Sekunden-, Terzen-, Quarten- und Quintenfortschreitungen in Dur und Moll und schliesse dieselben authentisch:

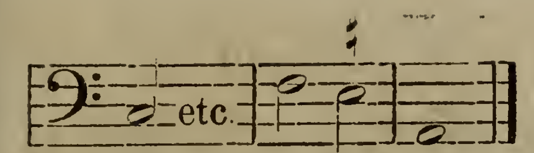
A. Dur-Tonart:

Ebenso verfahre der Schüler mit steigenden und fallenden Terzen, Quarten und Quinten. Eine solche regelmässige

*) Siehe nämlich meine: „Generalbass-Uebungen". 2. Aufl. Leipzig, 1867. C. Merseburger. (Preis 15 Sgr.)

harmonische Fortschreitung nennt man Sequenz oder einen Kettengang. Sie entsteht also durch die Aufeinanderfolge entweder von zwei, drei oder mehreren Akkorden, die alsdann in derselben Ordnung mehrmals auf andern Tonstufen wiederkehren, wodurch eine mit unserem rhythmischen Gefühle übereinstimmende Symmetrie entsteht. Die Sequenz soll aber in den Tonstücken nicht zu oft und nicht allzu lange fortgesetzt werden, weil sie dann leicht an Interesse verliert. Die Sequenz in No. 1. wird also in nachstehender Weise ausgeführt werden können:



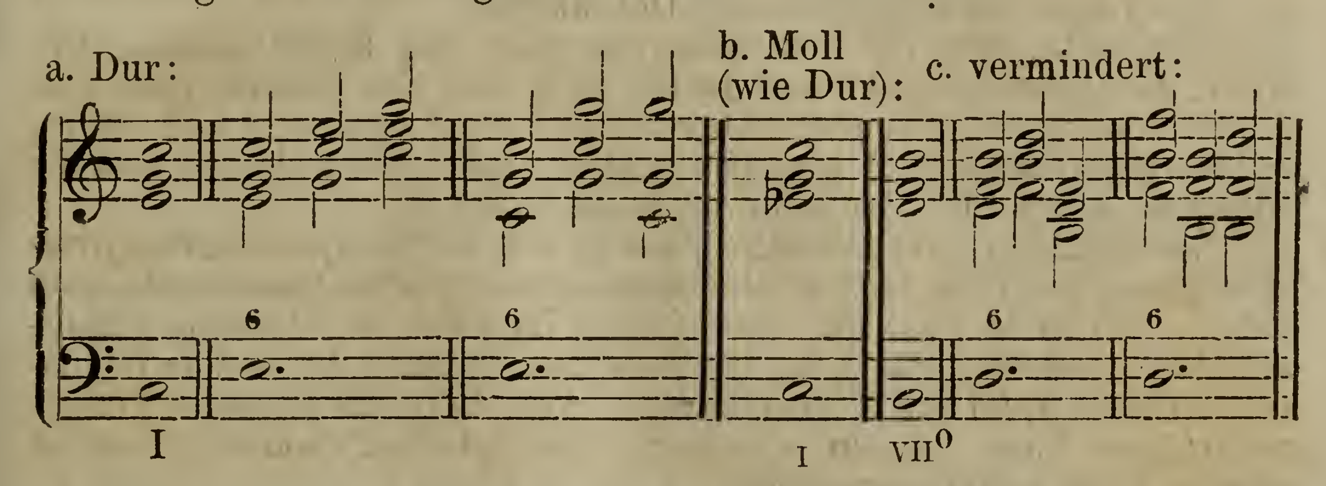



Die Uebertragung dieser Dreiklangsfolgen in die übrigen Dur- und Molltonarten wird für den Schüler von Nutzen sein.

10. Aufgabe. Schreibe die Durtonleitern mit vierstimmiger Begleitung durch Dreiklänge in primärer Form nieder. (Die Tonleiter selbst soll nämlich im Soprane liegen.) *)

§ 43. Folge der vierstimmigen Dreiklänge in sekundärer Form. Die Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge.

A. Der Sextenakkord des Dur-, Moll- und verminderten Dreiklangs kann in folgender Weise vorkommen:

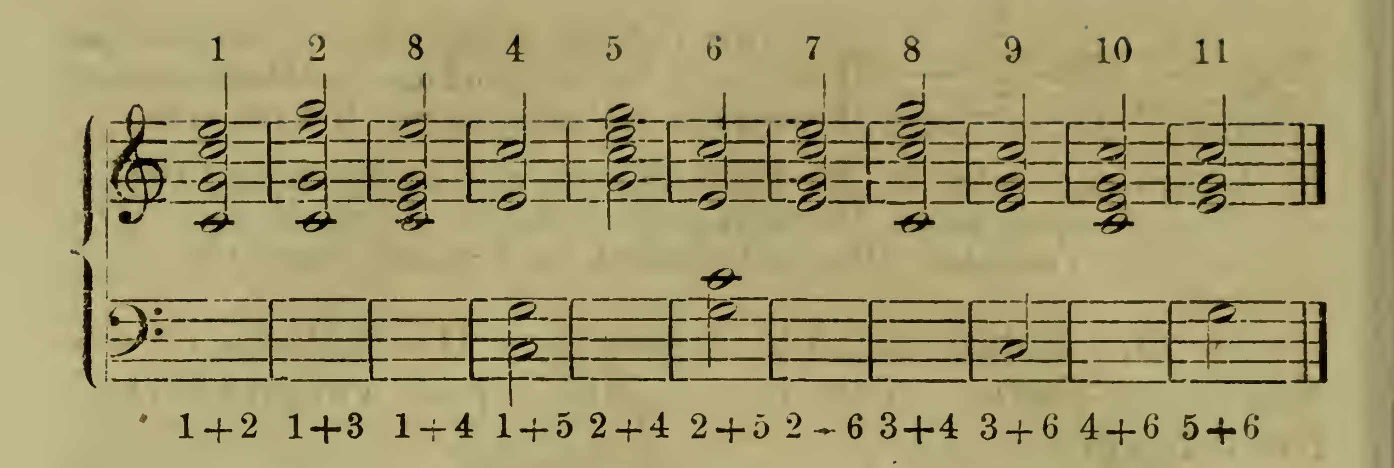



Es kann also jede Stimme verdoppelt werden; eine Ausnahme macht aber der Sextenakkord des Leittons, bei welchem die Oktave nicht verdoppelt werden darf. (Vergl. § 40.)

Um die vollkommen gut klingenden Lagen der vierstimmigen Dur-Dreiklänge in primitiver und sekundärer Form zu finden, merke man sich folgende Regel: Am wohlklingendsten sind diejenigen Durakkorde in denen der Grundton nach oben, die Quinte nach oben und nach unten nicht über eine Sexte von der Terz entfernt sind. Nach unten dagegen kann der Grundton sich so weit entfernen, als er will. Man findet also die hierher gehörenden Lagen der Durdreiklänge, wenn man von den vollkommensten Lagen der dreistimmigen Akkorde je zwei, welche zwei gemeinsame Töne haben, zusammengesetzt. (Siehe den Zusatz zu § 34.) Sie folgen hier:

---

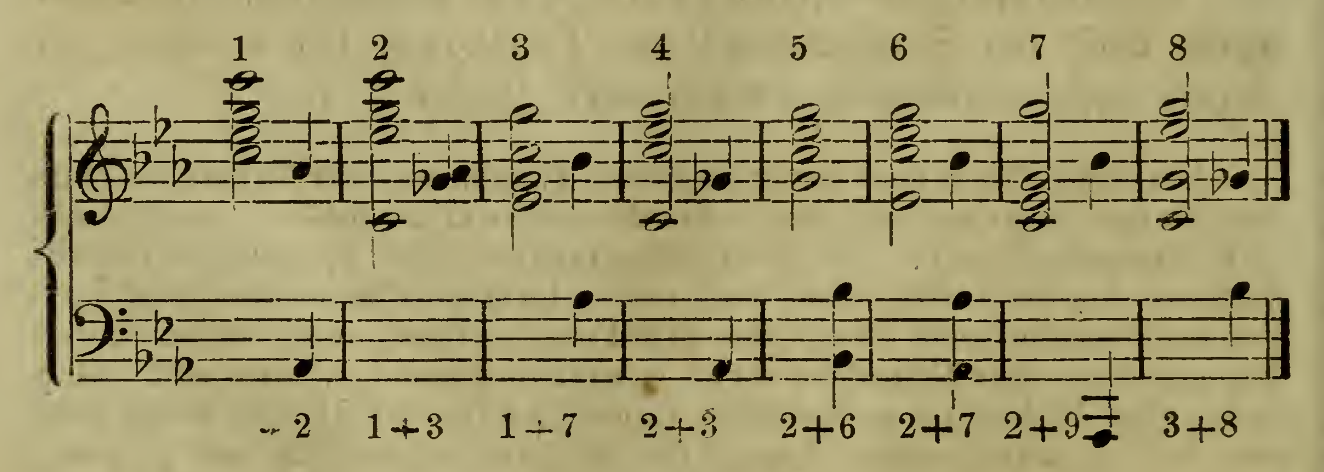
*) Weitere Beispiele siehe „Gb. Ueb. 15—20.“




Die Ziffern unter den Notenreihen beziehen sich auf die in § 34 angegeben Lagen der dreistimmigen Durakkorde.

Man sieht, dass die Sextenakkorde ganz eng liegen müssen, wie Nr. 7; die Quartsextenakkorde dürfen nicht über den Umfang einer Undecime hinausgehen, kommen aber in allen drei Lagen (5, 6 und 11) vor, welche innerhalb einer Undecime möglich sind. Am freiesten sind die Akkorde, welche den Grundton im Basse haben.

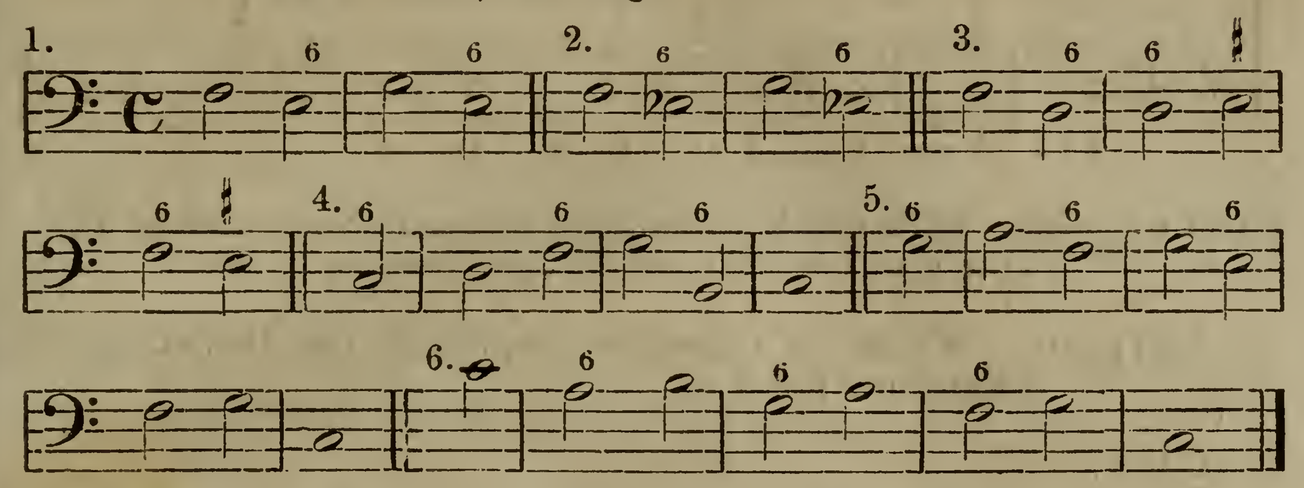
Vierstimmige Mollakkorde müssen, wie die entsprechenden dreistimmigen, natürlich immer mindestens einen falschen Combinationston haben. Es giebt aber nur eine einzige Lage des vierstimmigen Mollakkordes, welche nicht mehr als einen hat, nämlich die in dem folgenden Notenbeispiel mit 1 bezeichnete. Die Zahl der falschen Combinationstöne kann bis auf 4 steigen. Die falschen Combinationstöne sind in Viertelnoten angegeben.




Der Quartsextenakkord kommt nur in engster Lage vor, No. 5, der Sextenakkord in 3 Lagen (9, 3 u. 6), der Stammakkord dreimal mit verdoppelter Oktave (1, 2, 4), und zweimal mit verdoppelter Quinte (7 u. 8). — Siehe Helmholtz Seite 336 und ff.

11. Aufgabe. Schreibe die Sextenakkorde der übrigen Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge vierstimmig auf.

12. Aufgabe. Verbinde die Sextenakkorde mit Dreiklängen in primärer Form, wie folgt:




B. Der Quartsextenakkord bedarf gewisser Rücksichten, welche später erwähnt werden; am besten ist die Verdoppelung des Basstones; indessen kann auch die Sexte und Quarte verdoppelt werden:

a. Dur (und Moll): b. Vermindert:



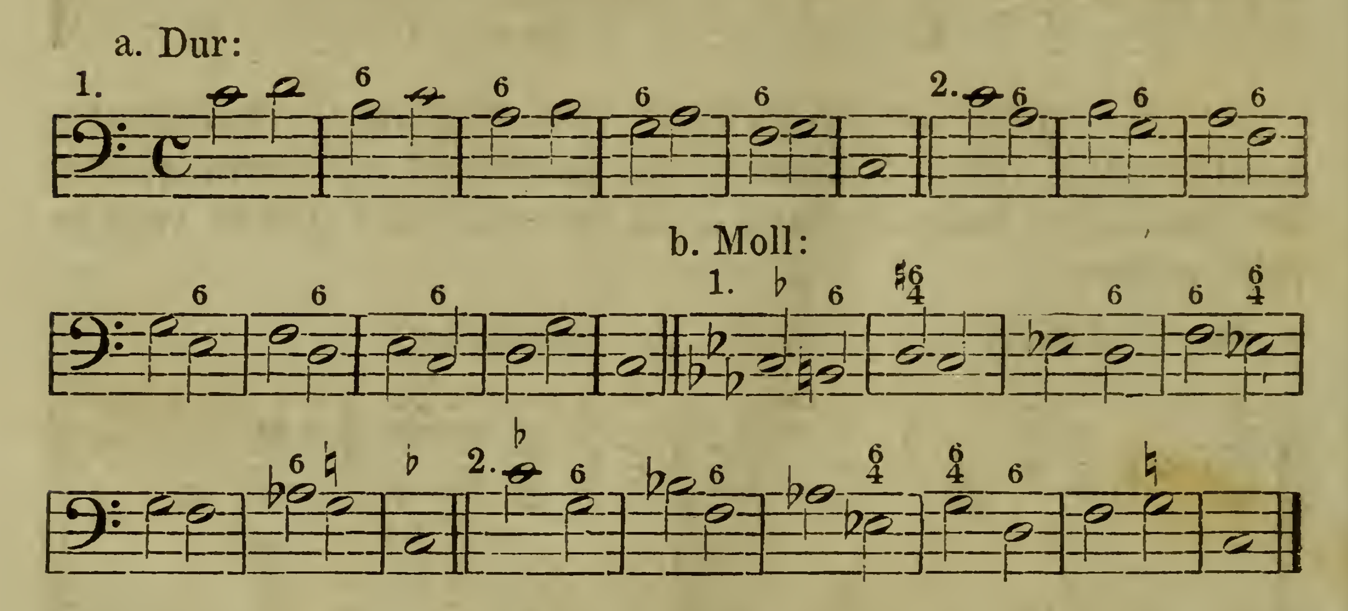

13. Aufgabe. Verfahre ebenso mit den Quartsextenakkorden der übrigen Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge.

Am besten eignet sich der Quartsextenakkord von Dur und Moll zur völligen Feststellung des Schlussakkordes zur Schlussbildung, wenn nämlich letzterer nicht nur zu einer, sondern zu beiden Dominantseiten in Beziehung tritt:




14. Aufgabe. Bilde durch sämmtliche Dur- und Molltonarten **vollkommene Schlüsse** in verschiedenen Lagen.

15. Aufgabe. Wende in folgenden Sequenzen die Dreiklänge in sekundärer Form an.



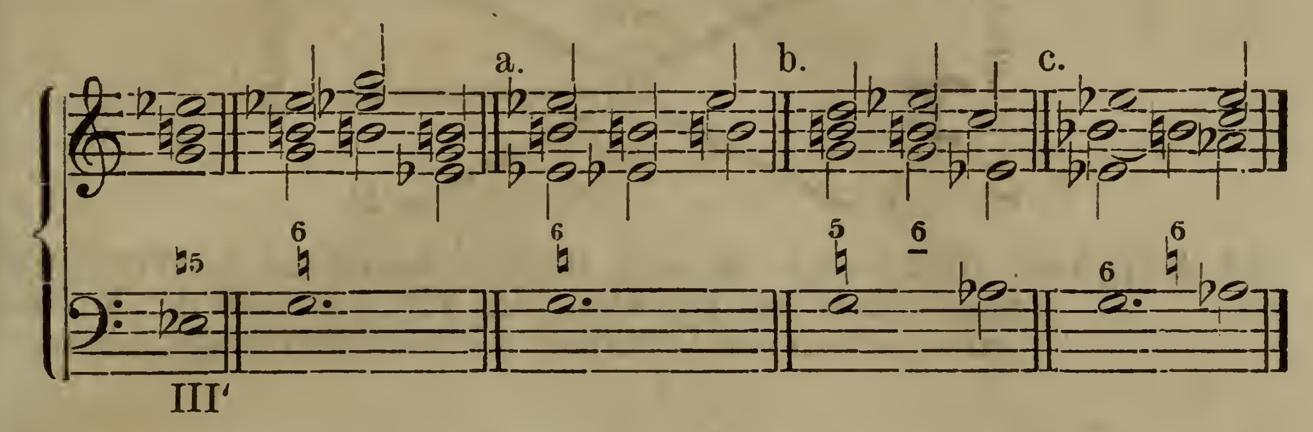

16. Aufgabe. Setze die Durtonleiter vierstimmig mit Anwendung der Dreiklänge in sekundären Formen, und zwar a) die Tonleiter im Sopran, b) im Basse.

Weitere Uebungen: Gb. Ueb. No. 24—28.

§ 44. **Die sekundären Formen der übrigen Dreiklänge.** Von den noch übrigen drei Gattungen der Dreiklänge kommen mehr die sekundären Formen vor. Die wichtigsten Fälle sollen hier erwähnt werden:

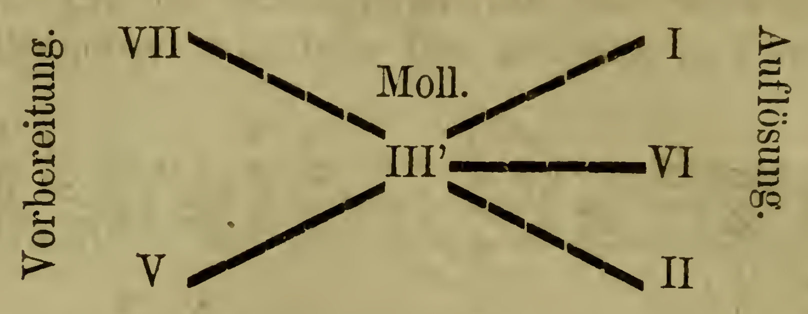
A. Die sekundären Formen des übermässigen Dreiklanges.

1) Beim Sextenakkord wird oft die Sexte statt der Oktave verdoppelt (a); oft liegt die grosse Terz vorher (b), meistens aber kommt sie blos durchgehend vor (c), tritt jedesmal einen halben Ton aufwärts und wird nie verdoppelt:




2) Der Quartsextenakkord hat entweder die verdoppelte Quarte (a), oder die doppelte Sexte (b) bei sich. Häufig kommt er vor wie bei c und d.

Der Dreiklang der III. Stufe in Moll kann vorbereitet werden: a) durch den Dreiklang der VII. und b) durch den Dreiklang der V. Stufe; er kann aufgelöst werden: a) in die I. b) in die VI. und c) in die II. Stufe. Siehe folgende Darstellung:




17. **Aufgabe.** Setze nachstehendes Beispiel zuerst mit der Vorbereitung durch den Dreiklang der VII., dann mit der Vorbereitung durch den Dreiklang der V. Stufe vierstimmig aus:



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 5/3 III'. | 5/3 I | 6/3 III'. | 5/3 I | 6/4 III'. | 5/3 I |
| 5/3 III'. | 6/3 I | 6/3 III'. | 6/3 I | 6/4 III'. | 6/3 I |
| 5/3 III'. | 6/4 I | 6/3 III'. | 6/4 I | 6/4 III'. | 6/4 I |

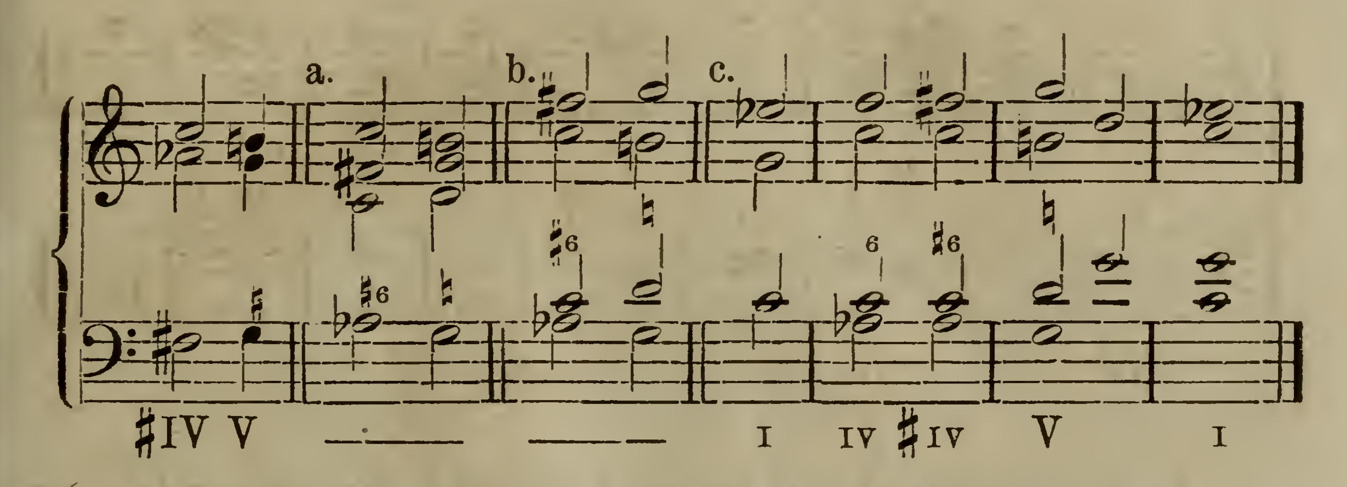


So können auch die übrigen Verbindungen in verschiedenen Molltonarten ausgeführt werden. Ausführlicheres über die Vorbereitung der Dissonanzen siehe § 64.

B. Die sekundären Formen des doppeltverminderten Dreiklanges.

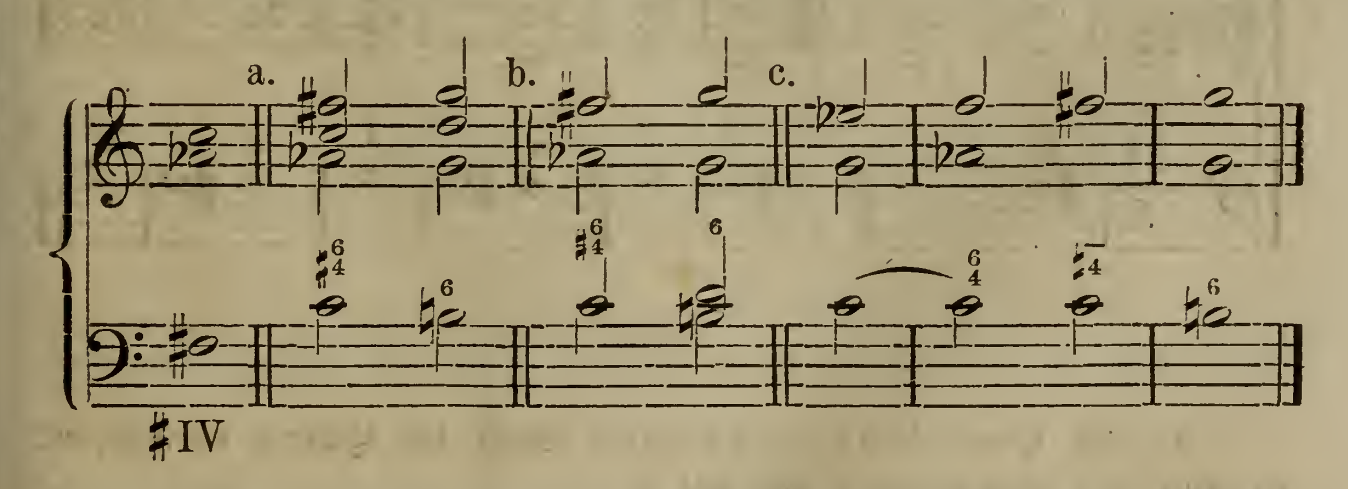
Aus diesem Dreiklange, welcher meistens dreistimmig vorkommt, geht eine sehr häufig gebrauchte sekundäre Form hervor unter dem Namen:

1) Der übermässige Sextenakkord vierstimmig angewendet mit verdoppelter Terz, seltener mit der Oktave:



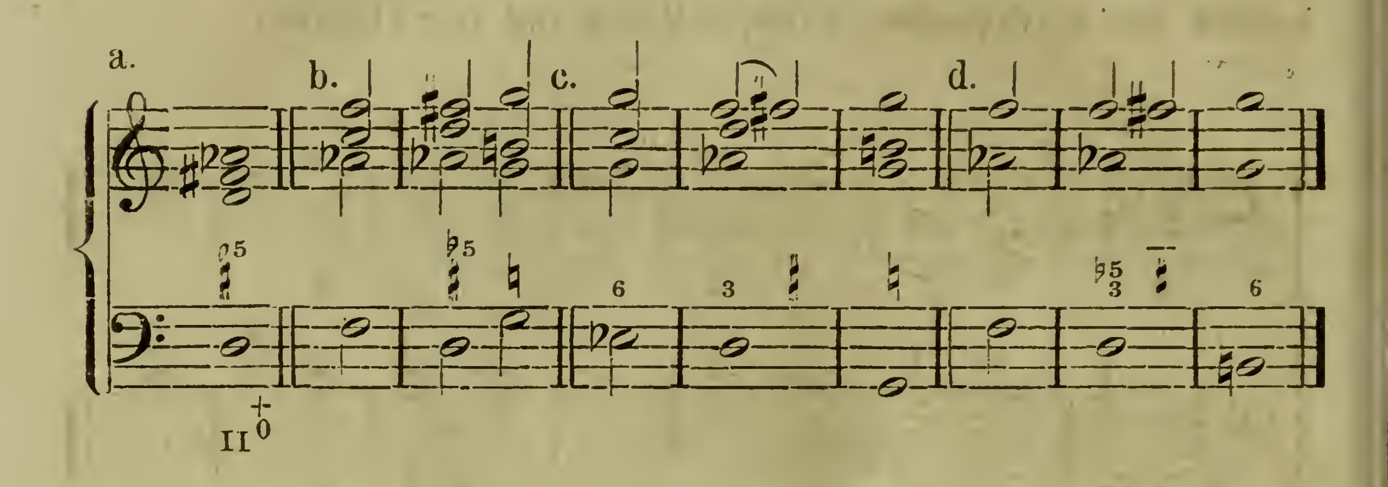

18. Aufgabe. Setze diese Beispiele in andere Tonarten.

2) Der Quartsextenakkord wird meist nur dreistimmig (*b* und *c*) angewendet:

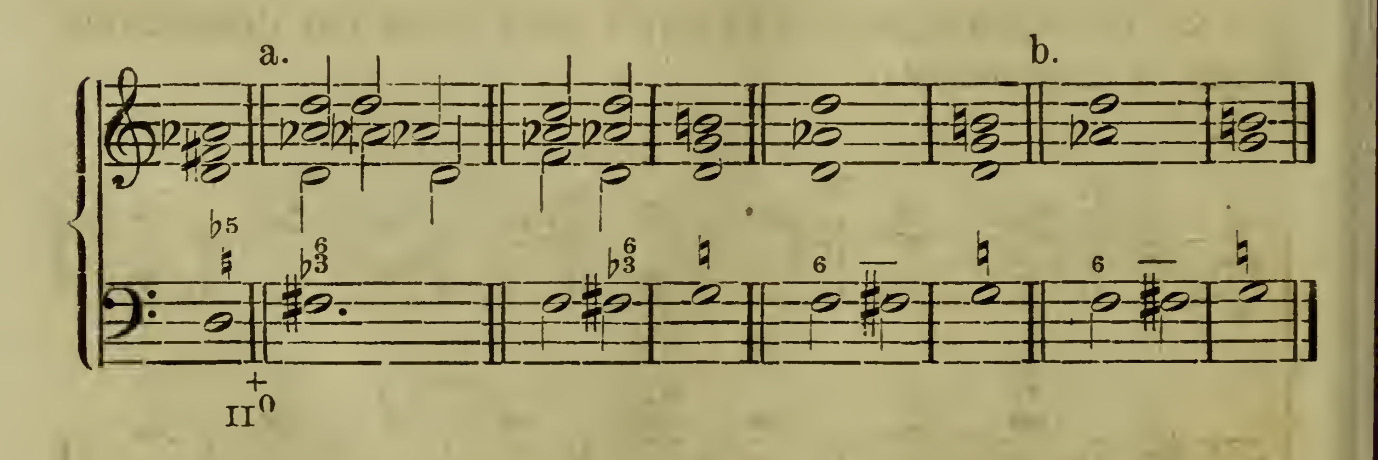



19. Aufgabe. Diese Beispiele sind in andere Tonarten zu übertragen.

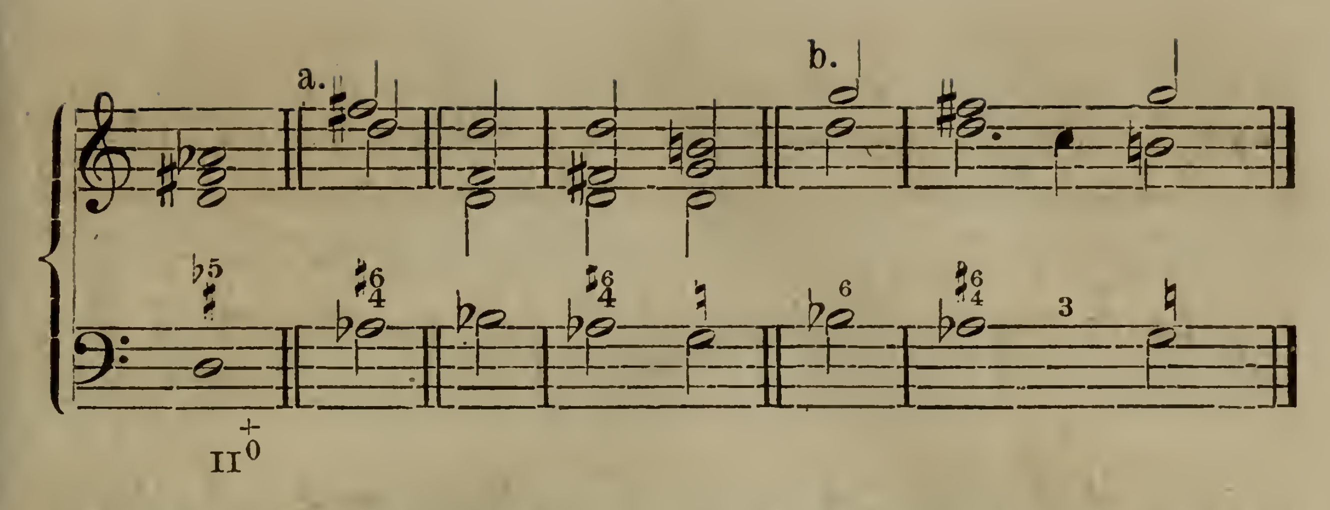
C. Die sekundären Formen des hartverminderten Dreiklanges. In diesem Dreiklange liegt meistens die verminderte Quinte vorher und dann tritt die grosse Terz frei ein (b); diese kommt aber auch durchgehend vor (c). Der Bass schreitet entweder eine Quarte herauf oder eine Quinte herunter oder in den Sextenakkord (d).




1) Im Sextenakkorde wird die Sexte verdoppelt (a); er kommt auch dreistimmig vor (b).



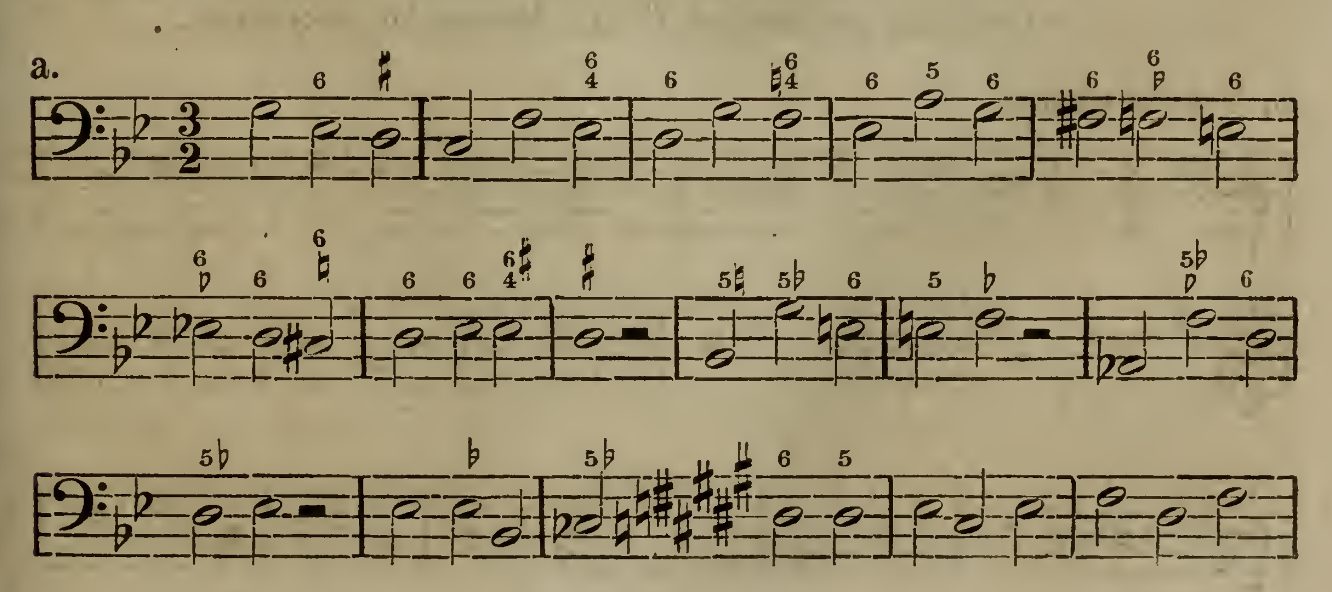

2) Im Quardsextenakkord kann die Quarte verdoppelt werden (a); dreistimmig wie bei b.




20. Aufgabe. Setze diese Beispiele in andere Tonarten.

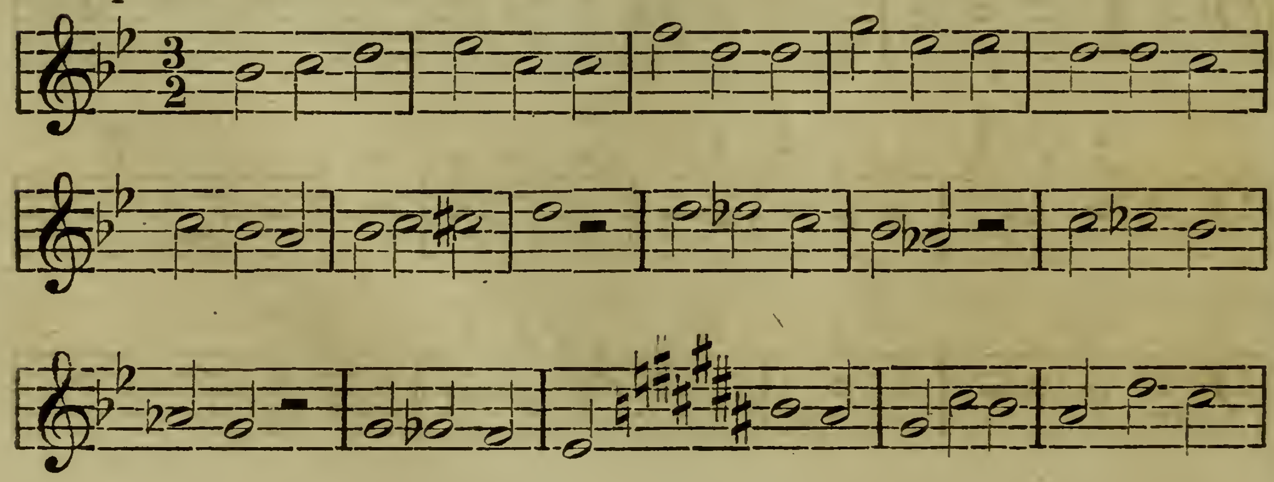
Diese drei Gattungen von Dreiklängen werden in meinen „Gb. Ueb.“ erst im neunten Abschnitte unter dem Titel „alterirte“ Akkorde vorgeführt und in Verbindung mit den Septimenakkorden gebracht. Der Schüler mag sie deshalb auch später noch einmal bei dieser Gelegenheit zur Wiederholung üben. Dagegen dient folgendes Beispiel von Schnyder von Wartensee, dass alle sechs Gattungen der Dreiklänge in beiden Formen in sich vereinigt, zum zweckmässigen Ausarbeiten. Der Schüler versuche zuerst die vierstimmige Harmonisirung nach dem bezifferten Basse:

21. Aufgabe.

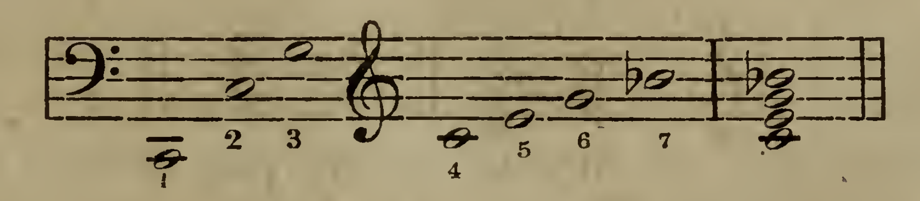


Hierauf gebe man dem Schüler nachfolgende Sopranstimme, und er versuche nun die Mittelstimmen zu setzen, durch welche Uebung er zugleich theilweise seine bei der ersten Ausarbeitung gemachten Fehler kennen lernen kann.

b. Sopranstimme.



§ 45. **Der Septimenakkord. Seine Entstehung und Bestandtheile im Allgemeinen.** Nimmt man zu den in § 21 aufgestellten 6 ersten Klängen noch den siebenten hinzu, so bildet dieser in Verbindung mit dem Dreiklange einen neuen Akkord, den man wegen seiner neuen Tonverbindung von *c*—*b* **Septimenakkord** heisst:

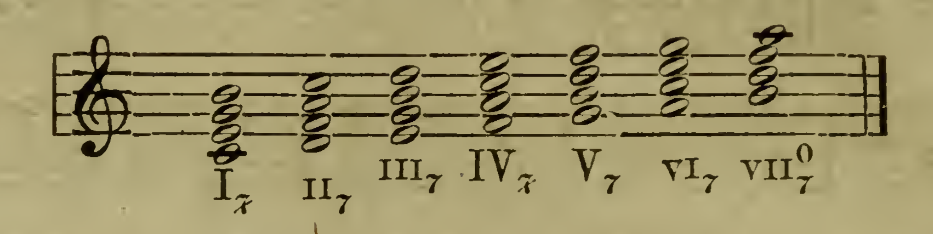



Wir können diesen Akkord somit als die **zweite Naturharmonie** betrachten. Der Septimenakkord besteht also aus 4 verschiedenen Tönen, aus Grundton, Terz, Quint und Septime, und heisst seiner **vier** Bestandtheile wegen auch **Vierklang.** Die Septime ist, so wie deren Umkehrung ein Uebelklang und bedarf deshalb der Vorbereitung, wie sich später zeigen wird. Der Stammakkord wird mit 7 beziffert.

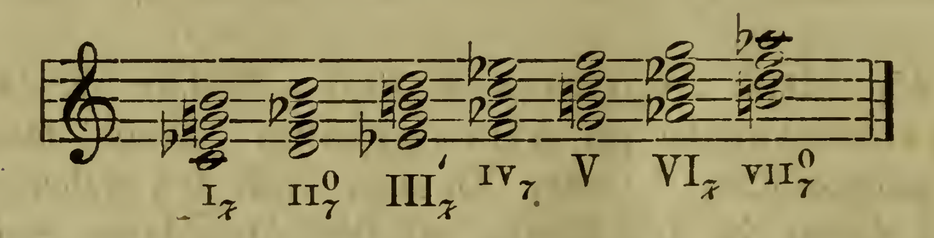
§ 46. **Bildung und Stellung sämmtlicher Sep-**

timenharmonien auf der Dur- und Molltonleiter. Um sämmtliche Septimenakkorde zu erhalten, setzen wir den Dreiklängen der Dur- und Molltonleiter (§ 33) die Septime bei, wodurch wir zugleich die Stellung der Septimenharmonien kennen lernen:

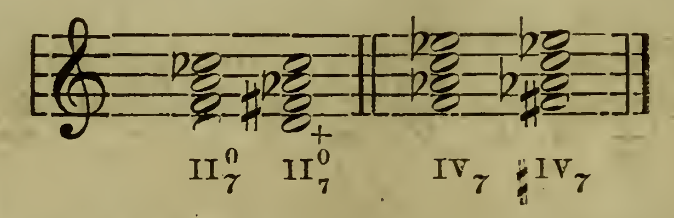
A. Auf der Dur-Tonleiter:




B. Auf der Moll-Tonleiter:




Durch Anwendung der erhöheten IV. Stufe *(fis)* (vergl. § 33) lässt sich die Zahl der Septimenharmonien vermehren:




Die Zahl der möglichen dissonanten Akkorde wäre unendlich gross, weil alle möglichen irrationalen Tonverhältnisse dissonant sind, und nur die Zahl der Consonanzen beschränkt ist, wenn nicht die einzelnen Stimmen, welche einen dissonanten Akkord zusammensetzen, sich innerhalb der Tonleiter bewegen müssten. Consonanzen haben ein selbstständiges Recht zu existiren, nach ihnen haben sich unsere modernen Tonleitern gebildet. Dissonanzen aber sind nur als Durchgangspunkte für Consonanzen erlaubt. Sie haben kein selbstständiges Recht der Existenz, und die Stimmen in ihnen bleiben deshalb demselben Gesetze des Fortschritts in den Stufen der Tonleitern unterworfen. — Die

am wenigsten dissonante Art dieser Akkorde ist diejenige, wo nur ein einziges Intervall dissonant ist, alle übrigen consonant. Der Grund, warum der eine Septimenakkord mehr oder weniger rauh ist als der andere, liegt, wie bei den Dreiklängen, ebenfalls in den Combinationstönen. Der mildeste aller dissonanten Akkorde ist der Dominantseptimenakkord, weil sein Wohlklang durch die Dissonanz *f* nur sehr wenig getrübt ist, weshalb diese auch von manchen Beschränkungen der Stimmführung befreit wird, denen man die dissonanten Septimen sonst unterwirft. Die grosse Septime dagegen bildet mit einem Durdreiklange eine ziemlich harte Dissonanz und steht in sehr entschiedenem Widerspruche mit demselben. Die verminderten Septimenakkorde stechen in der Molltonart nicht so scharf gegen die consonanten Akkorde ab, wie der entsprechende Akkord in der Durtonart, obgleich sie bei reiner Stimmung immer eine sehr einschneidende Dissonanz geben. Siehe Helmholtz S. 517 u. ff.

§ 47. Haupt- und Nebenseptimenharmonien. Von sämmtlichen Septimenakkorden hat allein der Septimenakkord der V. Stufe den Bezug auf den Grundton *C* in dem Uebelklange *g — f*, sowohl in der Dur-, wie in der Molltonart, weshalb auch ihm die Bedeutung als Hauptseptimenakkord oder Dominantseptimenakkord allein zukommt; alle übrigen Septimenakkorde heissen Nebenseptimenharmonien.

§ 48. Auflösung der Dissonanz im Hauptseptimenakkorde. Der Hauptseptimenakkord bezieht sich unzweideutig auf den Dreiklang der Tonika; denn es ist eben der Grundton dieses Dreiklangs, welcher hier durch die beiden Dissonanztöne *(h — f)* in sich entzweit wird und umgekehrt wieder zur Dreiklangs-Einheit zurückverlangt. Diese Wiedervereinigung der beiden Dissonanztöne im Dreiklange der Tonika nennt man die Auflösung des Septimenakkordes. Treten nun in der *C*-dur- oder *C*-moll-Tonart die Töne *h* und *f* zusammen, so wird *h* nach *c*, *f* nach *e*, (in Moll nach *es*) streben (*a*). Auf diese Weise wird die Dreiklangs-Einheit wieder hergestellt. Dieser Septimenakkord führt daher auch zu einem vollkommenen Schlusse (*b*).




§ 49. Stimmenfortschreitung im Septimenakkorde. Aus obiger Darstellung (§ 48) geht hervor:

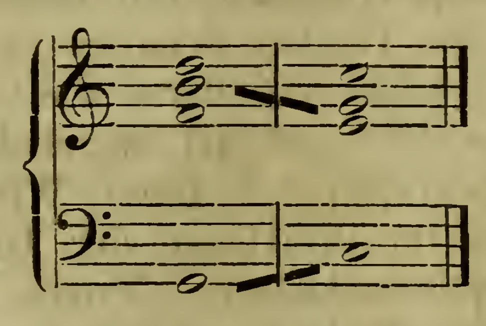
1) Dass die Septime des Akkordes an eine bestimmte Fortschreitung gebunden ist; sie bewegt sich nämlich eine Stufe abwärts;

2) Der Grundton macht entweder einen Quartenschritt aufwärts oder einen Quintenschritt abwärts;

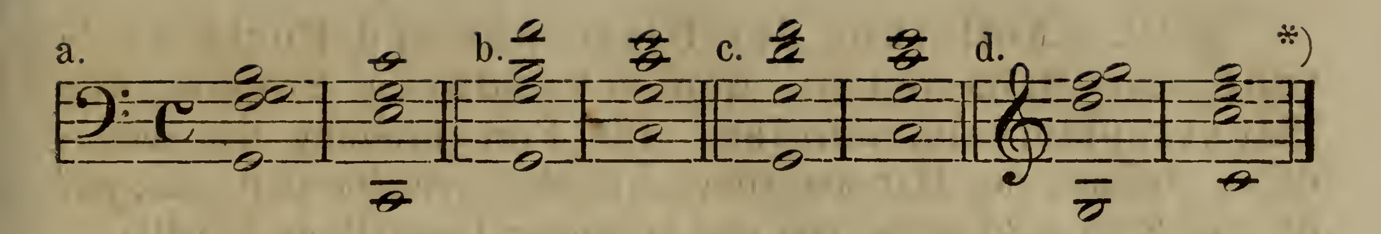
3) Die Terz, als Leitton der Tonleiter, steigt eine Stufe aufwärts; (vergl. § 40.)

4) Die Quinte kann schrittweise auf- und abwärts geführt werden.

Eine Ausnahme von diesen Regeln macht die Terz; sie kann nämlich auch abwärts schreiten. wenn sie nicht Ober-, sondern Mittelstimme ist, und wenn der Bass in der Gegenbewegung fortschreitet, z. B.



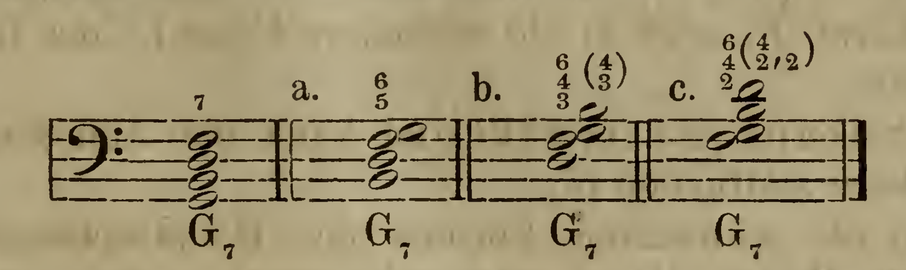
Der Akkord kann vermöge der Stimmenführung auch unvollständig erscheinen, indem dann meistens die Quinte, wie bei *a* und *b*, selten die Terz, wie bei *c* und *d* mangelt:




§ 50. **Anwendung des Hauptseptimenakkordes.** Dieser Akkord eignet sich, wie schon erwähnt, ganz besonders zur Schlussbildung; er wird deshalb selten in der Mitte eines Tonstücks und dann nicht zum Zwecke eines völligen Abschlusses angewendet.

22. Aufgabe. Bilde mittelst des Hauptseptimenakkordes vollständige Schlüsse. — Siehe ferner die 24. Aufgabe der „Gb. Ueb."

§ 51. **Sekundäre Formen des Hauptseptimenakkordes.** Da dieser Akkord aus vier Tönen besteht, so sind drei Umkehrungen desselben möglich, nämlich:

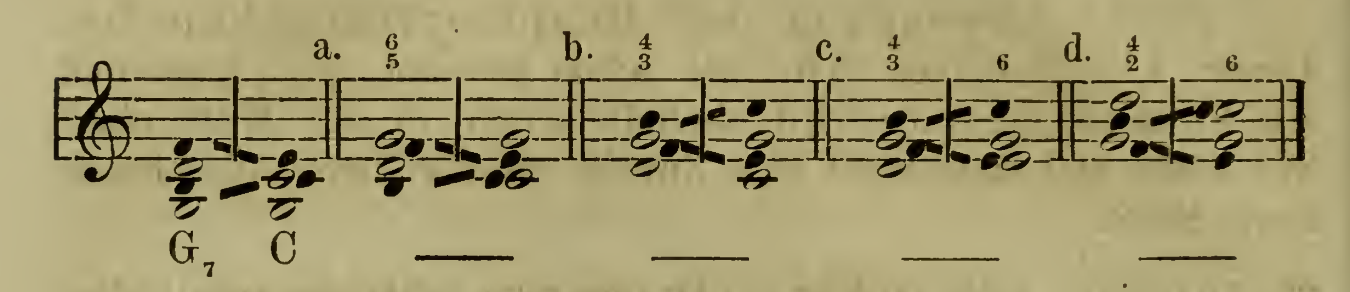



Die erste sekundäre Form (bei a) mit der Terz des Stammakkordes im Basse heisst der **Quintsextenakkord**; die zweite Form (bei b) mit der Quinte des Stammakkords im Basse heisst der **Terzquartsexten-** oder **Terzquartakkord**; die dritte Form (bei c) mit der Septime des Stammakkordes im Basse heisst der **Sekundquartsexten-** oder **Sekundenakkord**.

---

*) Zur Ersparung des Raumes ist hier und bei andern geeigneten Beispielen die einzeilige Notation angewendet.

§ 52. **Auflösung der Dissonanz und Fortschreitung der Stimmen in den sekundären Formen der Hauptseptimenharmonien.** Die Fortschreitung der sekundären Formen des Hauptseptimenakkordes gründet sich ganz auf die des Stammakkordes, wie aus folgender Darstellung erhellt:



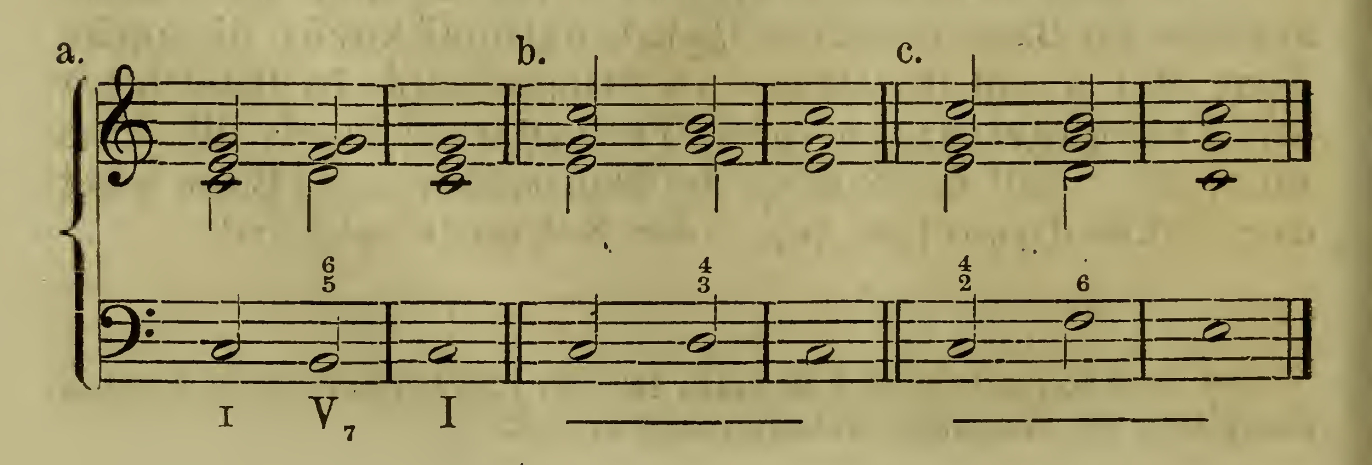

In derselben Weise geschieht die Auflösung und Fortschreitung in der Molltonart.

Im Quintsextenakkord (bei a) enthält der Bass den Leitton (siehe § 40), geht also eine halbe Stufe aufwärts.

Im Terzquartenakkord kann der Bass entweder in die primäre Form (b), oder in die sekundäre Form (c) des Dreiklangs fortschreiten.

Im Sekundquartenakkord kann die Auflösung nur im Sextenakkord stattfinden (d).

Auch die sekundären Formen des Hauptseptimenakkordes können zur Schlussbildung verwendet werden; aber die Schlüsse sind nur unvollkommen, z. B.

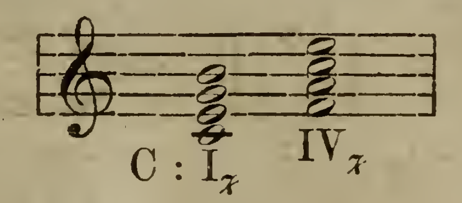


23. Aufgabe. Schreibe sämmtliche sekundären Hauptseptimenakkorde in den verschiedenen Lagen nebst der Auflösung auf.

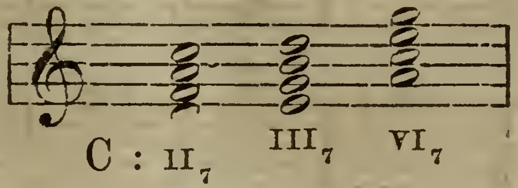
24. Aufgabe. Bilde mit sämmtlichen sekundären Hauptseptimenakkorden unvollkommene Schlüsse. — Siehe auch die „Gb. Ueb.“

§ 53. Nebenseptimenharmonien der Durtonleiter. Auf den sieben Stufen der Durtonleiter kommen ausser dem schon bekannten Hauptseptimenakkorde der Dominante noch dreierlei Septimenakkorde vor, die man am besten nach den Dreiklängen, auf denen sie beruhen, eintheilt; es sind folgende:

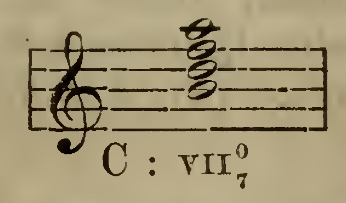
a) Durdreiklänge mit grosser Septime, grosse Septimenakkorde genannt:




b) Molldreiklänge mit kleiner Septime, kleine Septimenakkorde genannt:




c) Der verminderte Dreiklang mit kleiner Septime, vermindert kleiner Septimenakkord genannt:



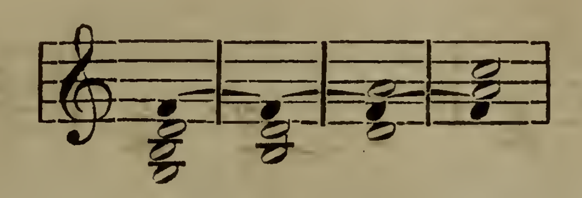

Die Auflösung der Dissonanz und die Fortschreitung der Stimmen geschieht wie beim Hauptseptimenakkorde. Folgende Beispiele werden genügen:



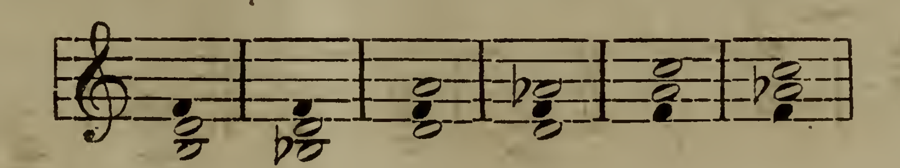

Der Septimenakkord der VII. Stufe macht in seiner Fortschreitung eine Ausnahme, indem die Grundtonfortschreitung ausser dem Quarten- oder Quintenschritt auch noch eine halbe Stufe aufwärfs gehen kann. (Vergl. § 40.)

§ 54. Vorbereitung der Dissonanz im Allgemeinen und die des Hauptseptimenakkordes im Besonderen. Da viele Dissonanzen, namentlich die der Nebenseptimenharmonien etwas hart sind, so unterwirft man sie einer sogenann-

ten Vorbereitung; d. i. derjenige Ton, welcher im Septimenakkord als Dissonanz erscheint, soll im unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als Consonanz gehört werden. Mit andern Worten: „Es erfordert die Dissonanz eine ihr vorausgehende und eine nachfolgende Zeit zur Rechtfertigung ihres Daseins, nämlich eine vorausgehende der Vorbereitung und eine nachfolgende der Auflösung." Jede Septime kann als Quinte, Terz oder Prime eines dem Septimenakkorde unmittelbar vorhergehenden Dreiklangs erscheinen und diesem zum Vorbereitungsakkord dienen, z. B.

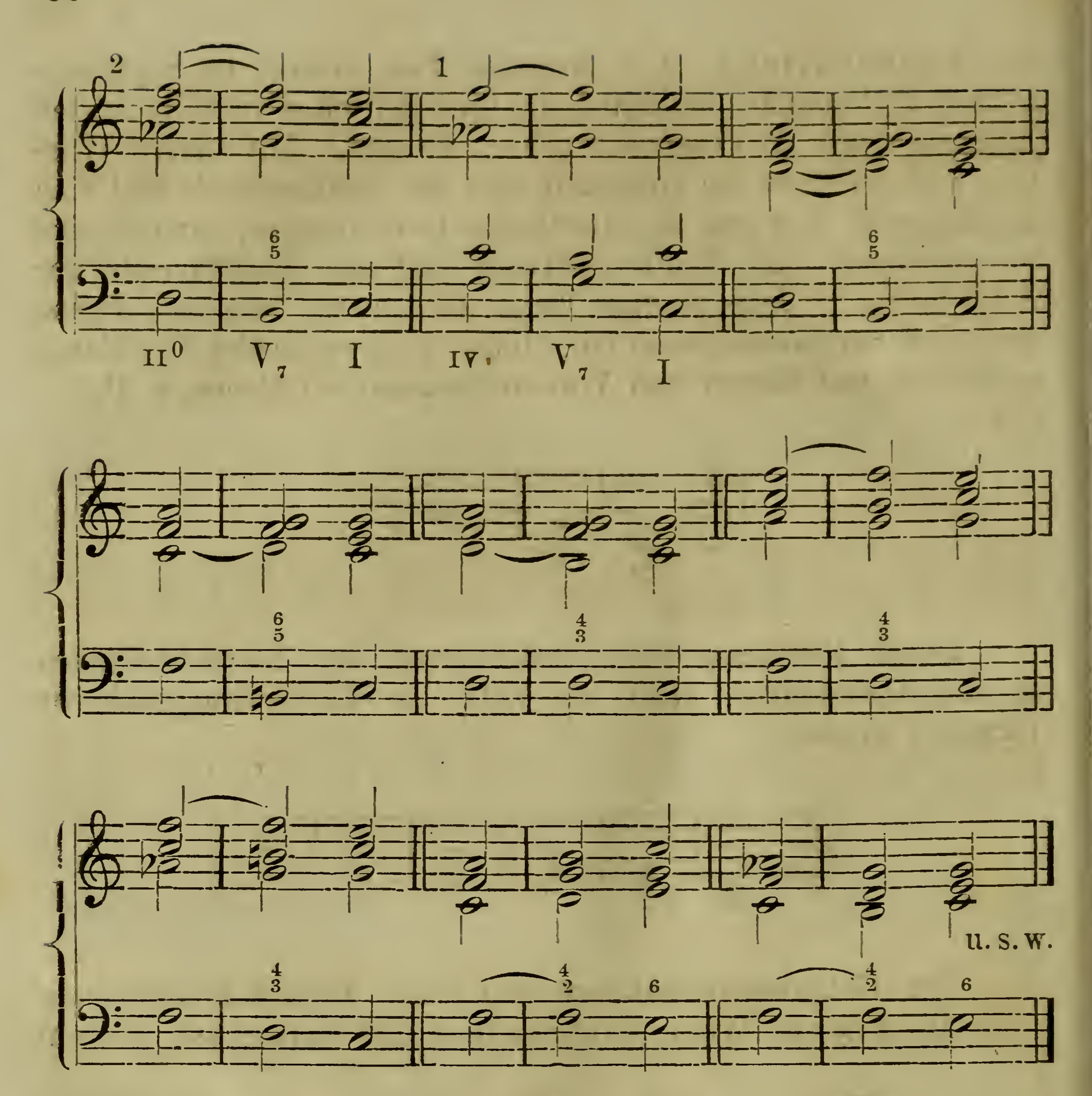


Durch Erhöhung oder Erniedrigung der Tonverbindungen in den Dreiklängen kann die Zahl der Vorbereitungsakkorde vermehrt werden:



Der Hauptseptimenakkord und seine Formen können demnach auf folgende Weise vorbereitet und aufgelöst werden:





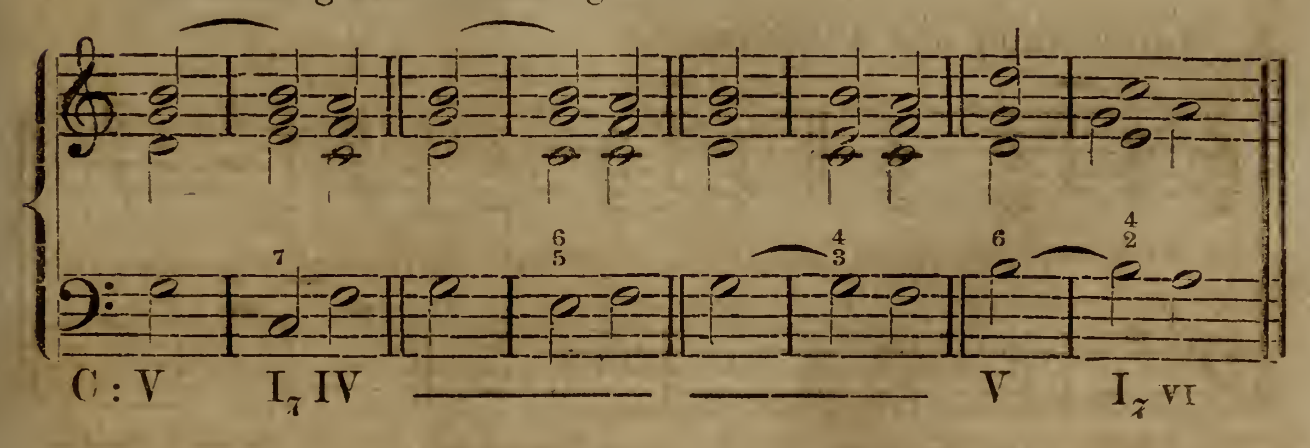

Wollte man eine gleichzeitige zweifache Erhöhung oder Erniedrigung vornehmen und ausserdem noch die sekundären Formen der Dreiklänge anwenden, so würde die Anzahl der Vorbereitungsakkorde bedeutend vermehrt werden.

25. Aufgabe. Suche zu den übrigen Hauptseptimenakkorden und deren Formen die Vorbereitung durch Dreiklänge in primärer und sekundärer Form.

§ 55. **Vorbereitung der Nebenseptimenharmonien und deren sekundären Formen.** Auch bei den Nebenseptimenakkorden entstehen durch Umkehrungen sekundäre Formen, deren Dissonanz-Vorbereitung und Auflösung sich auf die schon erläuterten Regeln gründen. Folgende Beispiele werden genügen:

a) Die Septimenakkorde der I. und IV. Stufe, mit grosser Septime:



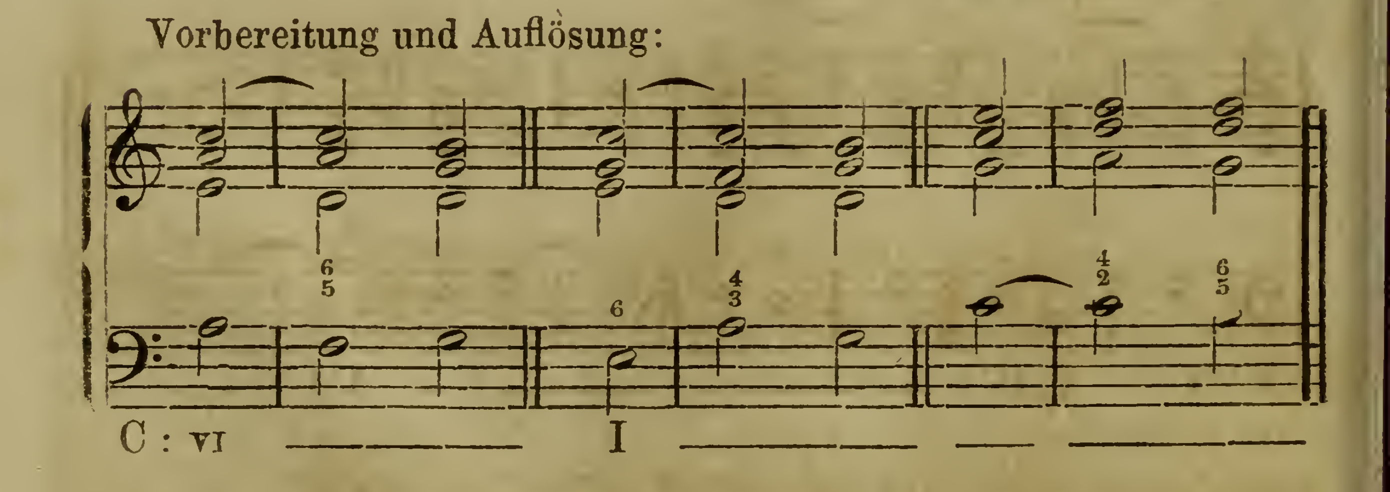




b) Die Septimenakkorde der II., III. und VI. Stufe, mit kleiner Septime:










c) Der Septimenakkord der VII. Stufe mit kleiner Septime:

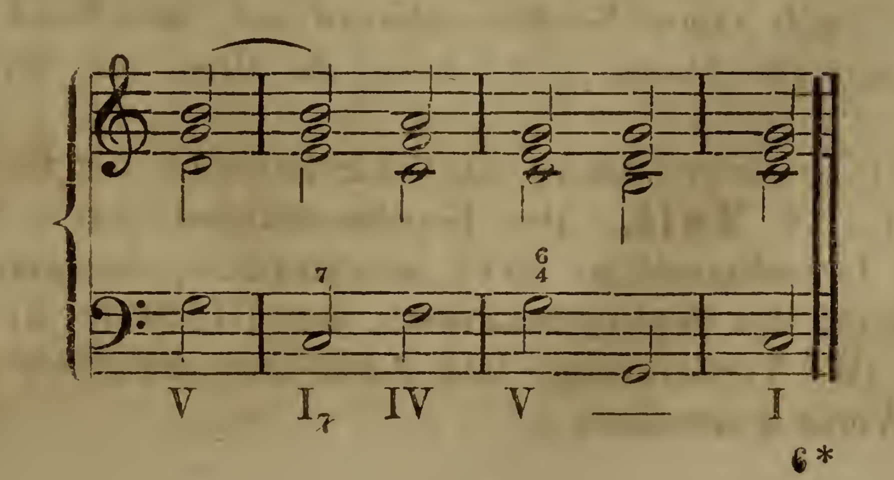



Vorbereitung und Auflösung:



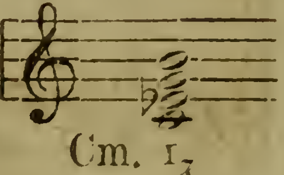

Dieser Septimenakkord kann auch unvorbereitet eintreten.

26. Aufgabe. Suche zu diesen drei Gattungen der Septimenakkorde in den übrigen Durtonarten Vorbereitung, Auflösung und Schluss; z. B.

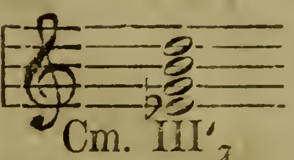


§ 56. Die Nebenseptimenharmonien der Molltonleiter. Ausser den schon bei den Akkorden der Durtonleiter § 53 aufgeführten Nebenseptimenharmonien gibt es noch folgende:

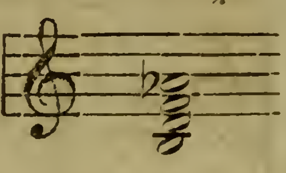
a) Der Molldreiklang mit grosser Septime, als Grundharmonie nicht gebräuchlich:



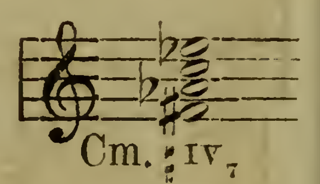

b) Der übermässige Dreiklang mit grosser Septime, übermässig grosser Septimenakkord genannt:



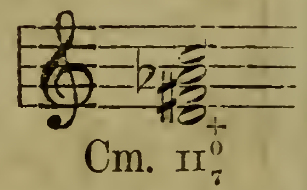

c) Der verminderte Dreiklang mit verminderter Septime, vermindert kleiner Septimenakkord genannt:




d) Der doppeltverminderte Dreiklang mit verminderter Septime, doppeltverminderter Septimenakkord genannt:



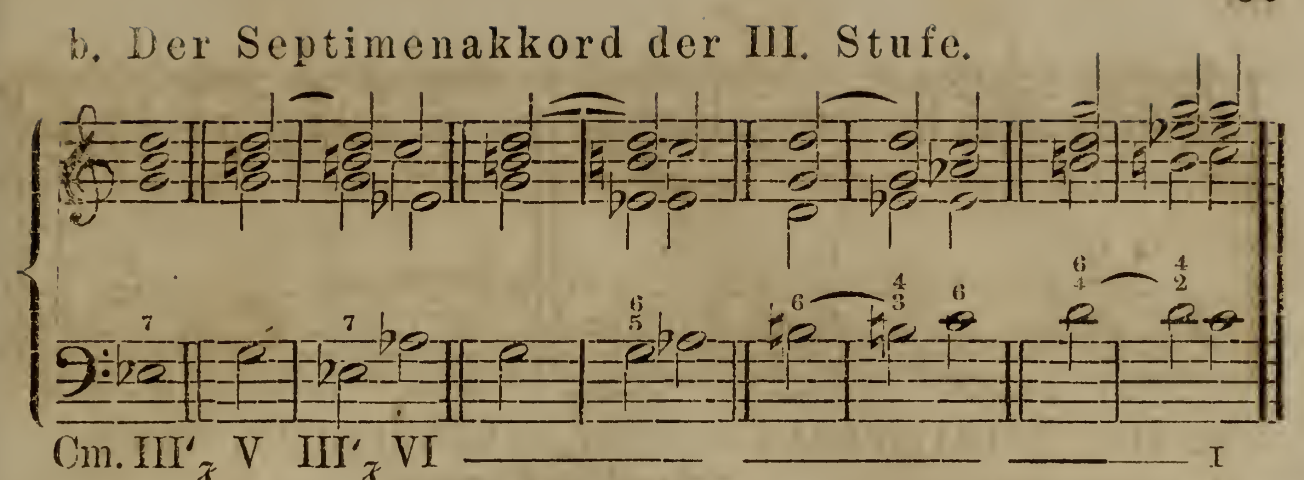

e) Der hartverminderte Dreiklang mit kleiner Septime, hartverminderter Septimenakkord genannt:




Manche Theoretiker nehmen ausser diesen Nebenseptimenharmonien noch einen Septimenakkord an, bestehend aus dem übermässigen Dreiklange mit kleiner Septime, auf der V. Stufe in Moll.

§ 57. Vorbereitung und Auflösung der Septimenharmonien in **Moll.** Der Septimenakkord der I. Stufe (bei a) ist als Grundharmonie nicht gebräuchlich; dagegen ist eine Fortschreitung des Septimenakkordes der III. Stufe (b) nicht unmöglich. Die Vorbereitung und Auflösung desselben kann auf folgende Weise geschehen:

b. Der Septimenakkord der III. Stufe.



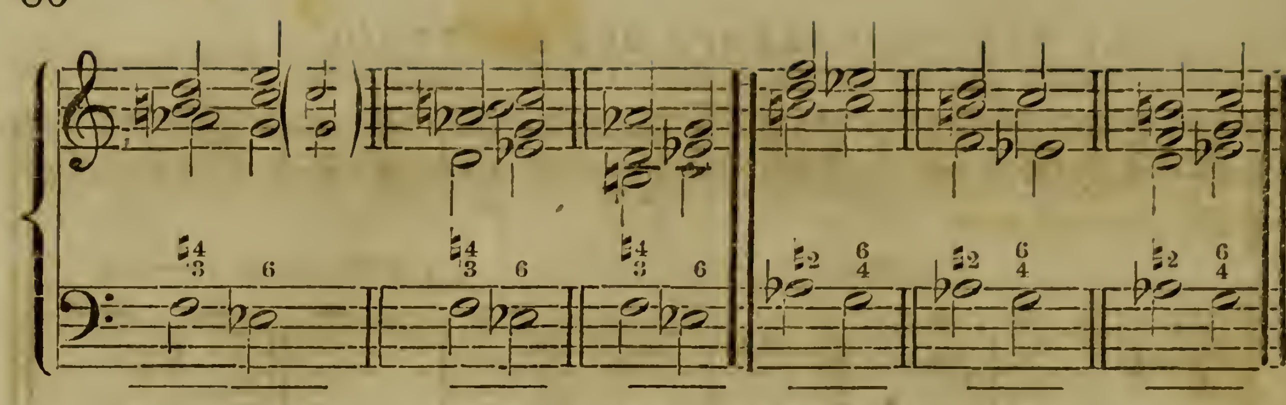

c. Der Septimenakkord der VII. Stufe, **verminderter** Septimenakkord genannt, bedarf keiner Vorbereitung; seine Auflösung gründet sich auf die natürliche Führung des Leittons (vergl. § 40), auf welchem er ruht. Da dieser Akkord in der Musik eine grosse Rolle spielt, so soll derselbe hier etwas vollständiger behandelt werden:

Stammakkord. Sekundäre Formen:

Cm. VII°$_7$ ——— ——— ——— ———

Auflösungen:

VII°$_7$ I ——— ——— ——— ——— ———



## d. Der Septimenakkord der erhöheten IV. Stufe.

Stammakkord. Sekundäre Formen:

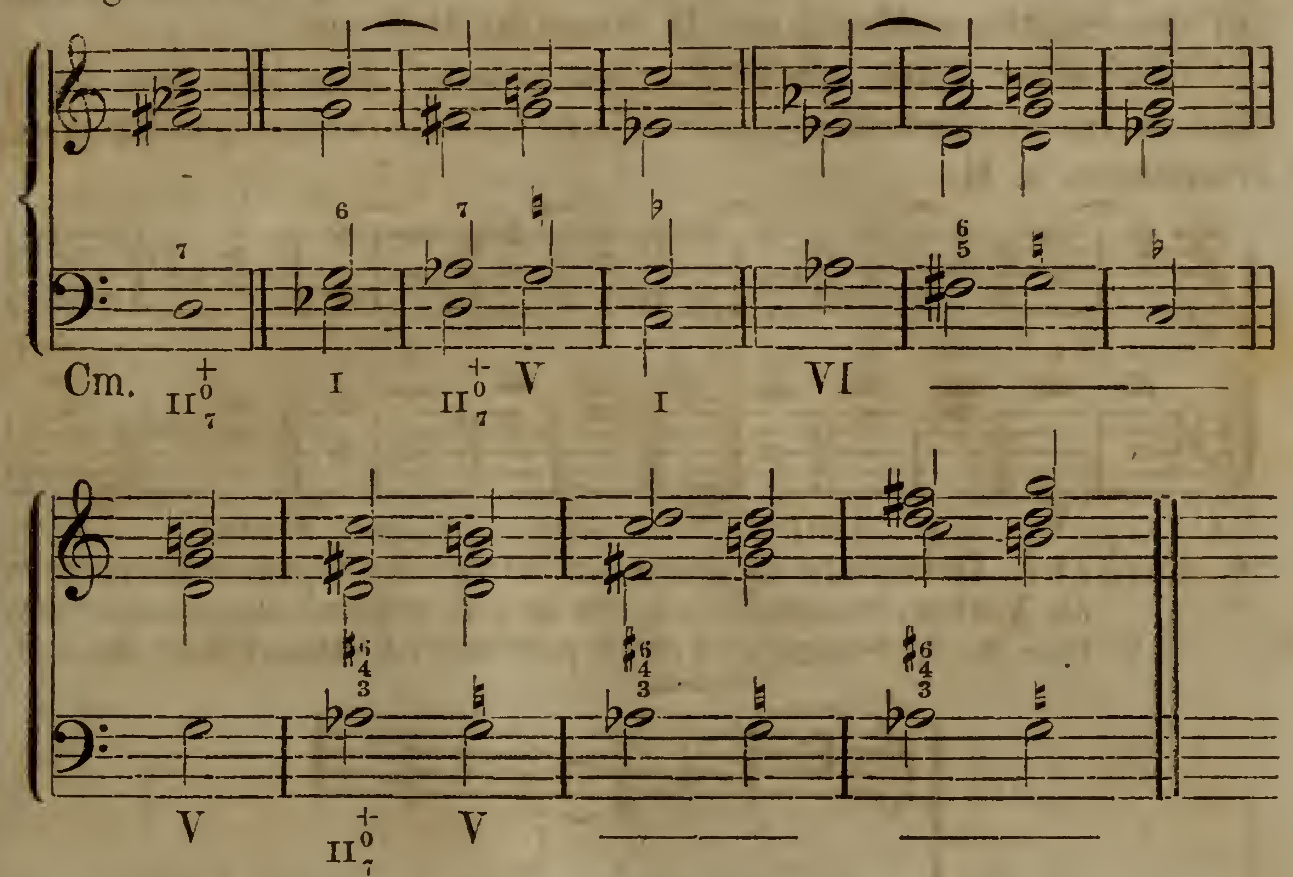
Cm. ♯IV

Auflösungen nebst Schluss.

IV ♯IV I V I I ♯IV I V I

♯IV V I

c. Der Septimenakkord der II. Stufe mit grosser Terz, von welchem hauptsächlich die zweite sekundäre Form unter dem Namen der übermässige Terzquartsextakkord häufig vorkommt:



27. Aufgabe. Suche zu diesen sechs Gattungen der Nebenseptimenakkorde in den übrigen Molltonarten die Vorbereitung, Auflösung und einen passenden Schluss, ähnlich dem Beispiele zur 26. Uebung. Siehe ferner die „Gb. Ueb."

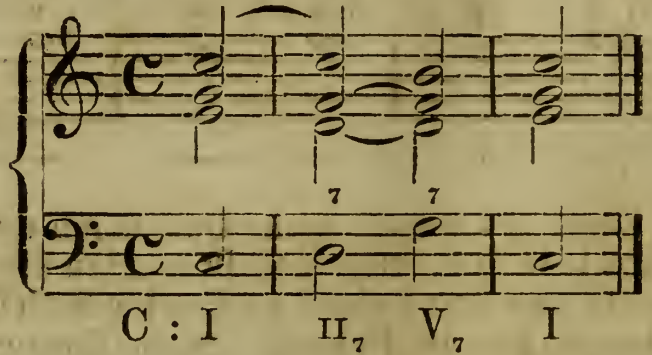
§ 58. Verbindung der Septimenakkorde mit Septimenakkorden und Auflösung der Dissonanz in eine andere. Schon in den Beispielen b und c in § 55 kommen Fälle vor, bei welchen sich der Sekundakkord in einen andern Septimenakkord auflöst. Von jeher hatte man den Hauptseptimenakkord seines fasslichen Zusammenhanges wegen von der Vorbereitung seiner Dissonanz ausgeschlossen. Da nun auf diese Weise auch ein Septimenakkord auf den andern folgen konnte, so nannte man das Verfahren wie in den beiden erwähnten Fällen,

die Auflösung einer Dissonanz in eine andere. Nach und nach dehnte man diese Vergünstigung auch auf den sogenannten verminderten Septimenakkord der VII. Stufe in Moll, ferner auf den Septimenakkord der VII. Stufe in Dur und endlich auch auf den Septimenakkord der II. Stufe in Moll aus.

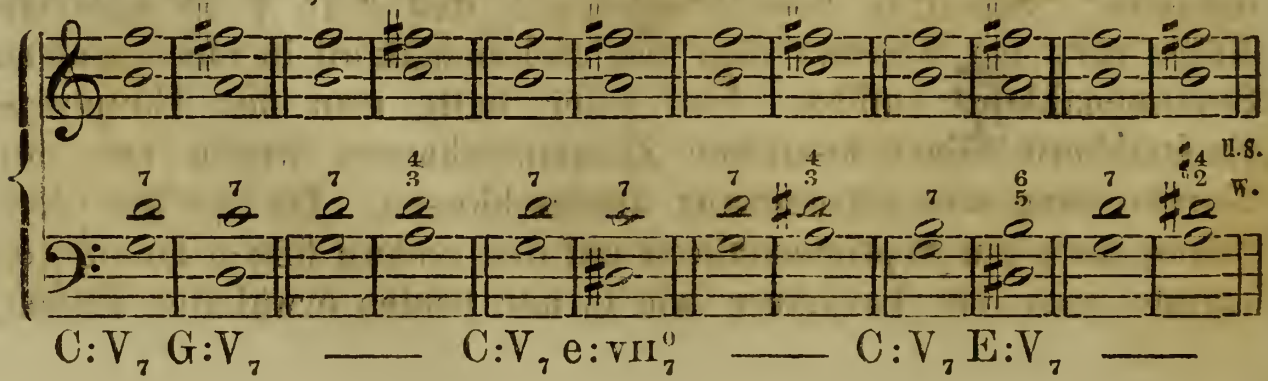
Bei einer Folge von Septimenharmonien zeigt sich nun auch, dass mehrere derselben zugleich als Vorbereitungsakkorde erscheinen, z. B.




28. Aufgabe. Gebrauche in ähnlicher Weise die Septimenharmonien als Vorbereitungsakkorde für andere Septimenharmonien und füge die Auflösung und einen passenden Schluss hinzu, wie z. B.

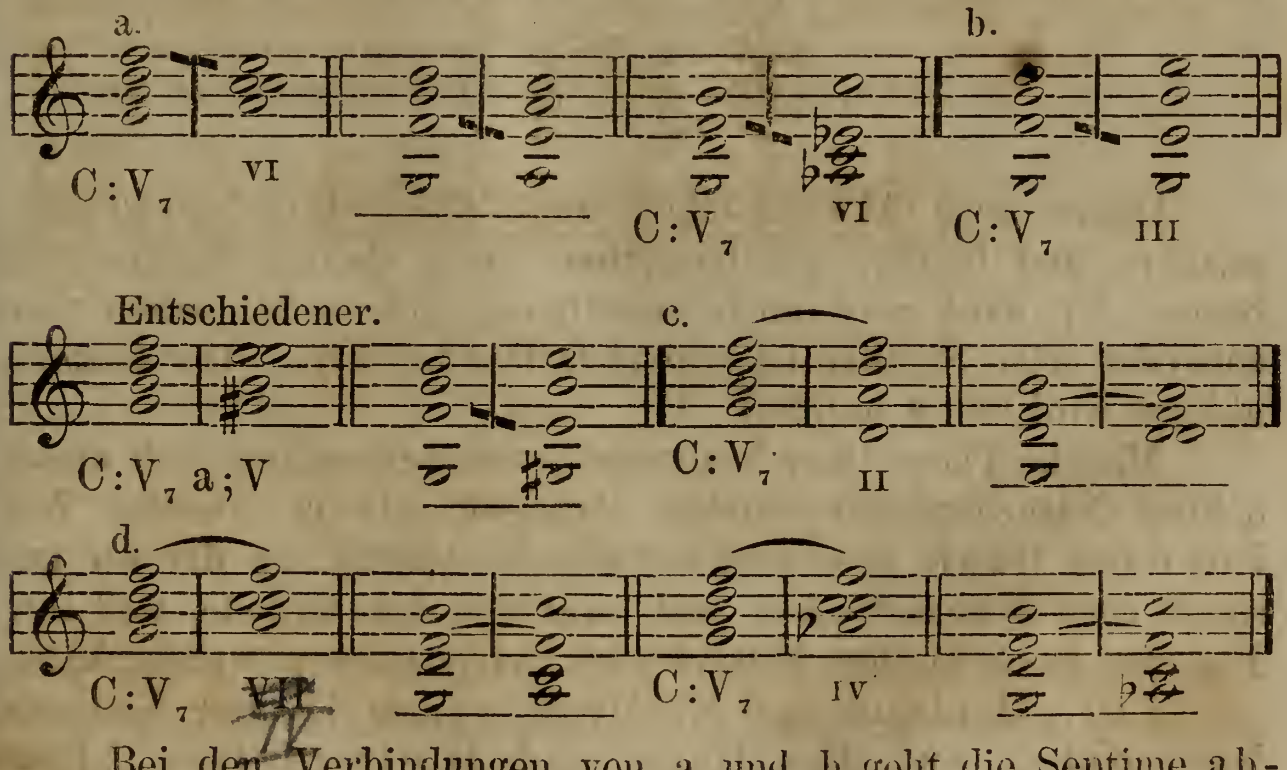



Bei der Verbindung eines Septimenakkordes mit einem andern kommt auch der Ausnahmsfall vor, dass die Septime aufwärts schreitet, z. B.



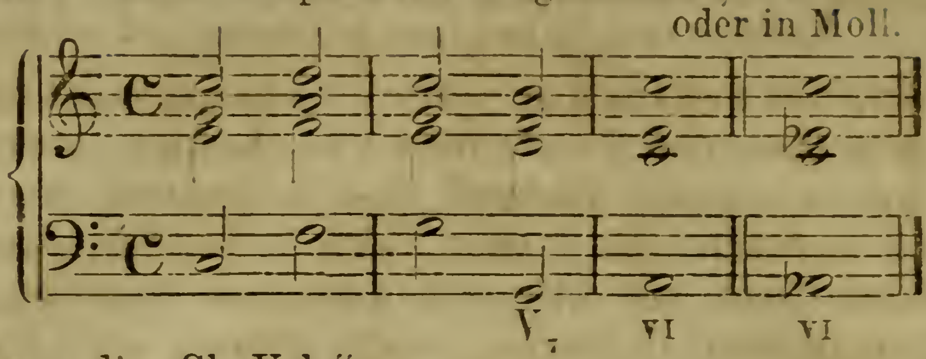
29. Aufgabe. Verbinde Septimenakkorde, in denen die Dissonanz aufwärts geht und füge Auflösung und Schluss bei.

§ 59. Verbindung der Septimenakkorde mit Akkorden anderer Tonstufen überhaupt. Entstehung des Trugschlusses. Dadurch, dass die Septime liegen bleiben oder auch aufwärts gehen kann, wird es möglich, dass die Septimenakkorde auch mit Akkorden anderer Tonstufen, als den seither gebrauchten, verbunden werden können, wie schon aus den Beispielen in § 58 zu ersehen ist. Der Septimenakkord kann aber nicht nur mit Septimenakkorden anderer Tonstufen, sondern auch mit Dreiklängen anderer Tonstufen in Verbindung gesetzt werden; so kann z. B. der Dominantenseptimenakkord die Verbindung eingehen: a) mit Dreiklängen der VI. Stufe, b) mit Dreiklängen der III. Stufe, c) mit Dreiklängen der II. Stufe und d) mit Dreiklängen der IV. Stufe:



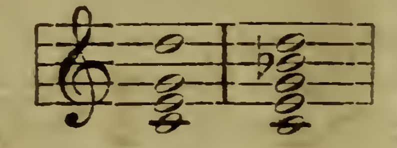

Bei den Verbindungen von a und b geht die Septime abwärts, bei denen von c und d bleibt sie liegen. Geht der Dominantenseptimenakkord statt zum tonischen Dreiklange in den Dreiklang einer andern Tonstufe, so entsteht ein sogenannter Trugschluss.

30. Aufgabe. Bilde Beispiele mit Trugschlüssen, z. B. oder in Moll.




Siehe ferner die „Gb. Ueb."

§ 60. Der Nonenakkord. Seine Entstehung und seine Bestandtheile im Allgemeinen. Nimmt man zu den in § 45 aufgestellten 7 Naturklängen noch den achten hinzu, so bildet dieser sowohl mit dem Dreiklange, als auch mit dem Septimenakkorde einen neuen Akkord, den man wegen seiner neuen Tonverbindung von *c—d* Nonenakkord heisst:

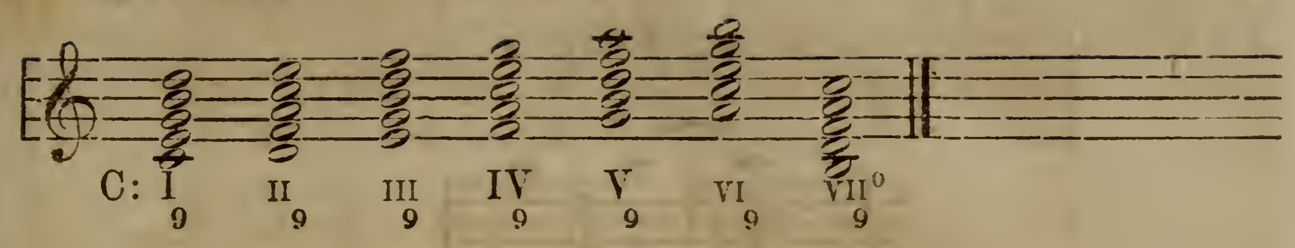


Dieser neue Akkord bildet somit die dritte Naturharmonie, und besteht aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None. Er wird aber auch vierstimmig gebraucht, indem man entweder seine Septime oder seine Quinte weglässt. Der Stammakkord wird mit 9 beziffert.

Manche Theoretiker beanstanden die Selbstständigkeit dieser dritten Naturharmonie; andere dagegen, wie in neuester Zeit Lobe und Hauff halten an der älteren Ansicht, zu der wir uns somit auch bekennen, fest, und zwar aus dem Grunde, weil ihre Existenz in classischen Musikwerken nachgewiesen werden kann.

§ 61. Bildung und Stellung sämmtlicher Nonenharmonien auf der Dur- und Molltonleiter. Fügt man den vorhandenen Septimenakkorden der Dur- und Molltonleiter (§ 46) eine None hinzu, so erhält man ebenso viele Arten Nonenakkorde als es Septimenakkorde giebt, nämlich:

a. in Dur.

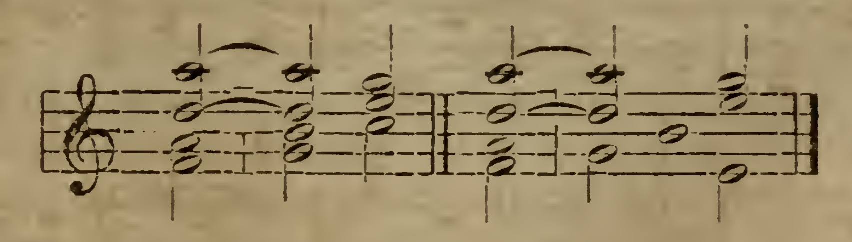



b. in Moll.




§ 62. Haupt- und Neben-Nonenharmonien. So wie bei den Septimenharmonien unterscheidet man auch bei den Nonenharmonien Haupt- oder Dominant-Septnonenakkorde und Neben-Septnonenakkorde. Da der Dominant-Septnonenakkord nichts anders als ein nach oben erweiterter Dominant-Septakkord ist, so gelten für ihn in Hinsicht auf seine Verbindung mit andern Harmonien keine andern Gesetze, als die für den Dominant-Septimenakkord aufgestellten. (§ 48—54.)

§ 63. Vorbereitung und Auflösung der Nonenakkorde. Die None hat ihre regelmässige Auflösung in die Quinte oder in die Decime:



In diesen beiden Fällen zeigt sich die None als eine selbstständige Dissonanz, weil durch ihre Auflösung ein anderer Akkord entsteht. Anders verhält es sich aber, wenn die None in die Oktave aufgelöst wird; denn alle übrigen Töne des Akkordes bleiben dann liegen (oder können liegen bleiben), und die None

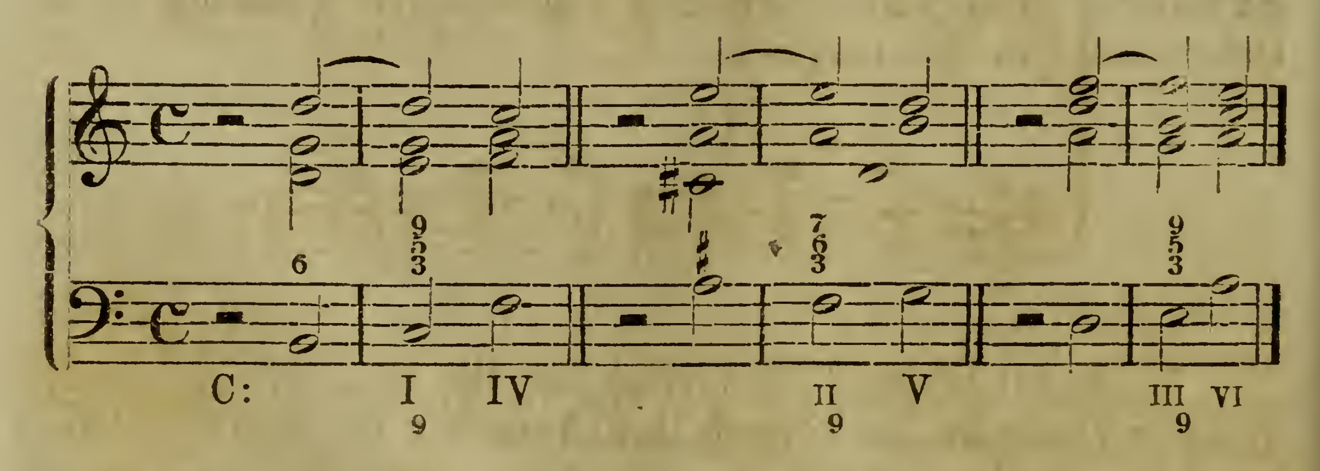
gilt in diesem Falle nur als eine zufällige Dissonanz, oder als ein Vorhalt, wie in folgendem Beispiele:



Die Vorbereitung der None kann durch die Quinte, Sexte, Oktave, Decime, oder auch durch eine frei eintretende Septime geschehen. Ihre Vorbereitung durch die Oktave kann jedoch nur dann stattfinden, wenn die Auflösung derselben nicht in die Oktave geschieht, weil sonst Oktavenparallelen entstehen würden:



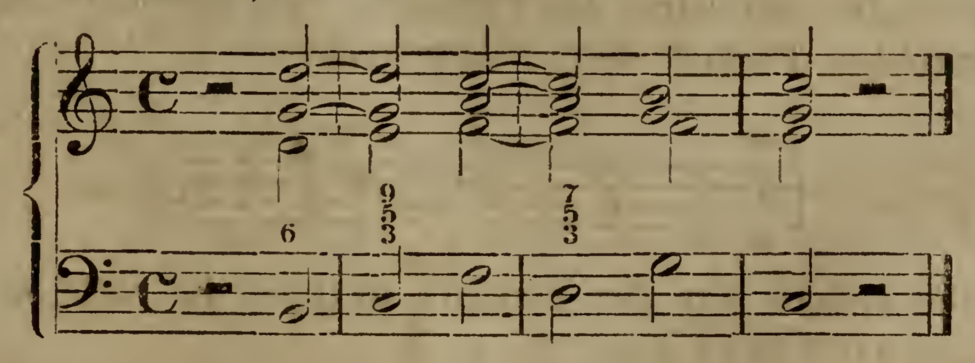

Es würde die engen Grenzen, die dieses Compendium gezogen hat, sehr überschreiten, wenn sämmtliche Nonenakkorde mit ihrer mannigfachen Vorbereitung und Auflösung hier gegeben werden sollten; einige Beispiele mögen deshalb genügen:



C: $IV_9$ $\overset{0}{III}$ $V_9$ I a: $\overset{0}{II}_9$ V $III'_9$ I

$V_9$ I

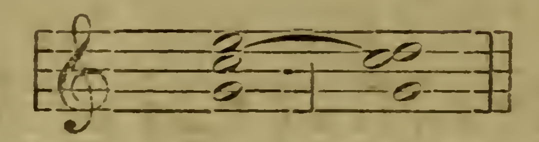
31. Aufgabe. Suche zu den verschiedenen Nonenakkorden der Dur- und Molltonleiter Vorbereitung, Auflösung und Schluss; z. B.



Weitere Uebungen siehe Gb. Ueb. Nr. 71—73. — Schülern, die eine umfassende Kenntniss dieser Harmonien erstreben, empfehlen wir das ausgezeichnete Werk von J. G. Hauff: „Die Theorie der Tonsetzkunst. I. Bd. Harmonielehre.“ Frankfurt a. M. 1863.

§ 64. Entstehung und Auflösung der Dissonanz im Vorhalte. Die Dissonanz des Vorhalts ist als nichts

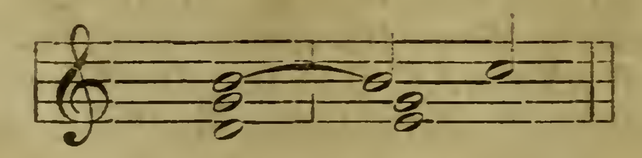
anderes zu betrachten, als die Folge eines oder mehrerer Töne aus einem Akkorde in einen anderen, wodurch zwei Töne gegen einander dissoniren, indem sie in eine Doppelbedeutung zu stehen kommen, wie z. B.



Der Ton *C*, welcher aus dem *C*-Dreiklange herüber in den *G*-Dreiklang gezogen worden ist, bildet mit dem *d*, als der Quint des zweiten Dreiklangs eine Dissonanz, und diese liegt umgekehrt im *C*-Dreiklange vorbereitet. Die Verwandtschaft beider Töne liegt aber im Tone *G*; und dieser steht durch den Zusammenklang von *c* und *a* in einer Doppelbedeutung, indem er zugleich Grundton (vom *G*-Dreiklange) und Quinte (vom *C*-Dreiklange) ist. Die Wiederaufhebung dieser Doppelbedeutung ist es, was man unter Auflösung der Dissonanz im Vorhalte versteht. Es schreitet dann nämlich der Ton *c* abwärts nach *h* und vervollständigt die Tonverbindung von *g* — *d*, und dies aus dem Grunde, weil *g* schon in der Vorbereitung durch *c* mit der Quintbedeutung angefangen hat und nun Grundton werden muss. So wird die Dissonanz befriedigend gelöst und die gewünschte Einheit wieder hergestellt:



Eine andere Art des Vorhalts ist jene, bei welcher sich die Dissonanz aufwärts löst, wie z. B.

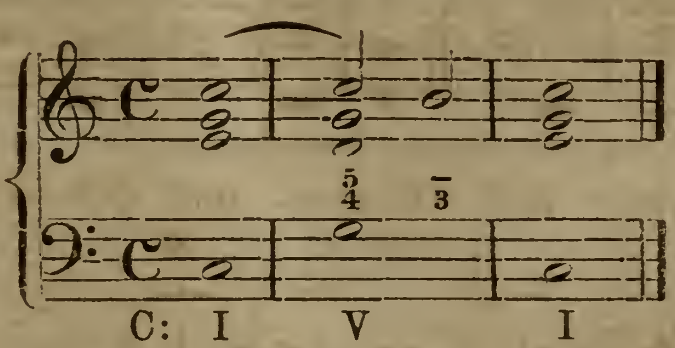


Diese zweite Art der Auflösung ist, weil sie etwas hart und weniger befriedigend wirkt, seltener. Man pflegt die erstere Art

Vorhalte von **oben**, die zweite Art Vorhalte von **unten** zu nennen.

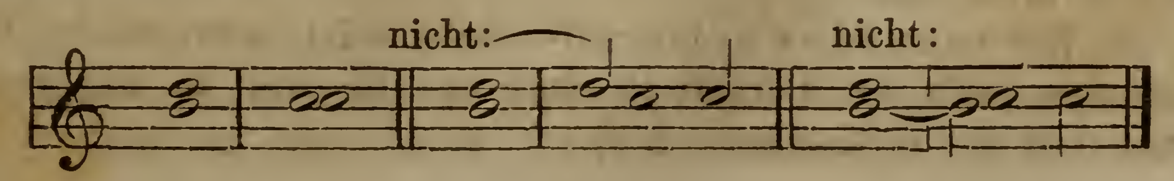
„Die vorbereiteten Dissonanzen machen eine besonders kräftige Wirkung; ein Theil des vorausgehenden Akkordes zögert zu weichen, und muss durch den folgenden erst gewaltsam aus seiner Stelle gedrängt werden. Es wird so das Drängen zum Fortschritt trotz entgegenstehenden Widerstandes, der nur zögernd weicht, sehr wirksam ausgedrückt. Eben deshalb muss auch der neu einsetzende Akkord (*g-c-d*) auf einem kräftig accentuirten Taktheile einsetzen; sonst fehlt ihm der Ausdruck der Kraftanstrengung. Die Lösung der vorbereiteten Dissonanz dagegen (*g-h-d*) fällt natürlich auf einen nicht accentuirten Taktheil. Es klingt überhaupt nichts schlechter, als wenn Dissonanzen zaghaft und unsicher gespielt oder gesungen werden. Dann sind sie einfach missklingend. Gerechtfertigt sind sie in der Regel nur, wenn sie Energie und kräftiges Vorwärtstreiben ausdrücken.“ Helmholtz S. 536.

§ 65. Anwendung der Vorhalte. Der Vorhalt kann bei allen stufenweisen Fortschreitungen einer Stimme angewendet werden, wenn er, wie oben erwähnt, vorbereitet und dann aufgelöst wird. Die Vorbereitung muss auf dem leichten, der Eintritt des Vorhaltes selbst auf dem schweren Taktheile geschehen, z. B.

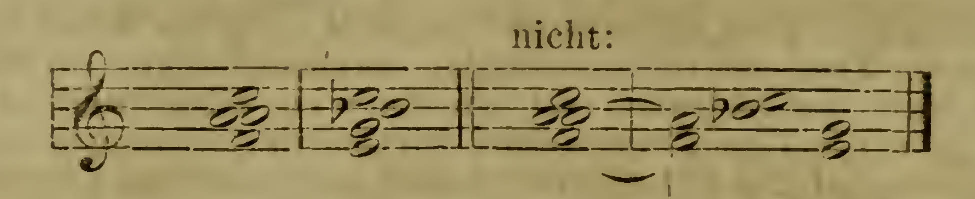



Ausserdem sind noch folgende Regeln zu beobachten:

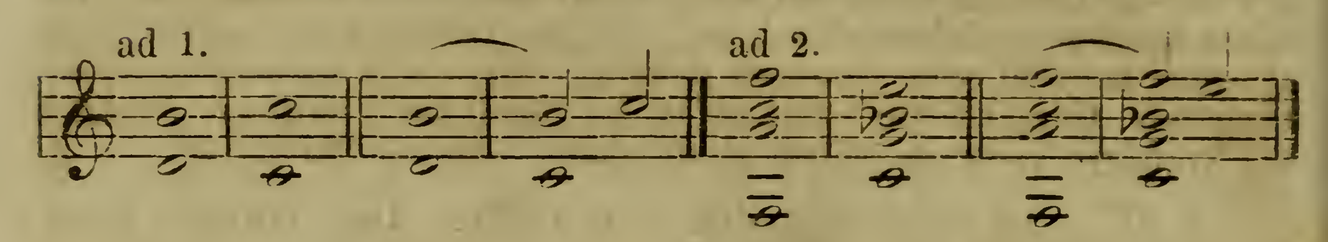
1) Diejenige Stimme, in welche ein neuer Ton als Dissonanz eintreten soll, muss, der erforderlichen Fasslichkeit wegen, noch unbesetzt sein; z. B.



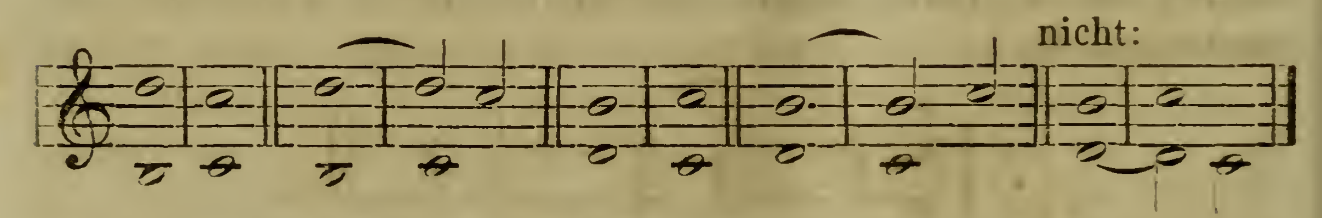
2) Wegen dieser Fasslichkeit der Akkorde sollen überhaupt nie mehr als zwei Sekunden neben einander stehen, z. B.



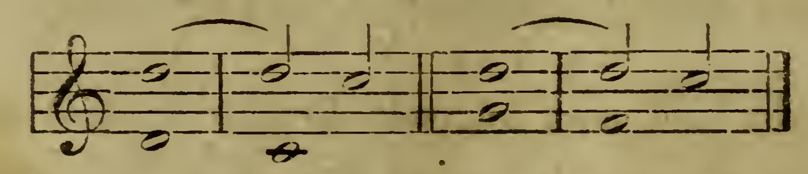

Solche Fälle können aber durch Versetzung der betreffenden Tonverbindungen brauchbar gemacht werden, z. B.




3) Wenn zwei Stimmen aus der Decime oder Sexte in die Oktave treten, so soll nur der obere Theil dieser Tonverbindungen als Vorhalt benutzt werden:

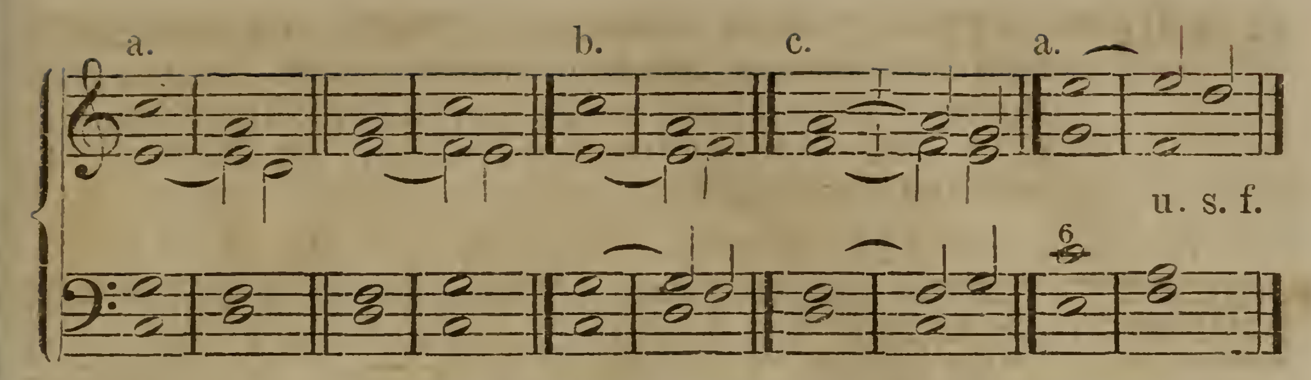



4) Der Vorhalt hebt Oktaven- und Quintenparallelen nicht auf, z. B.

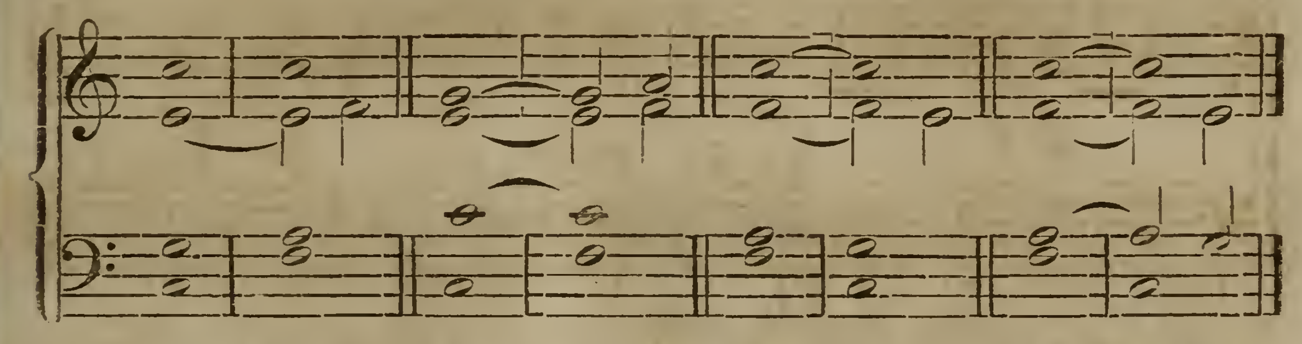


Die Vorbereitung eines Vorhaltes kann durch jeden Bestandtheil eines Dreiklangs, sowohl in primärer als in sekundärer Form geschehen.

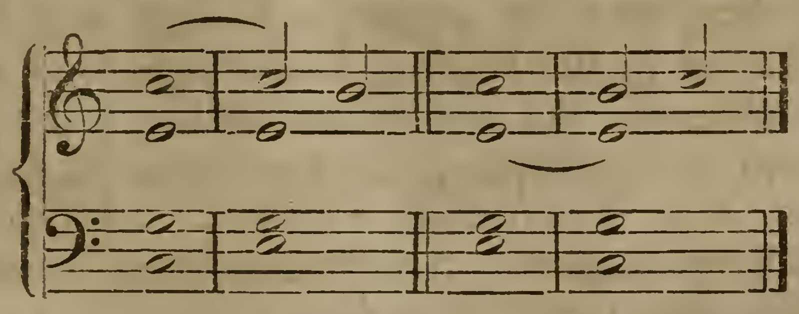
a) Bei sekundenweise auf- oder abwärts schreitenden Dreiklängen kann der Vorhalt in einer (a), in zwei (b) und in drei Stimmen (c) vorkommen, z. B.



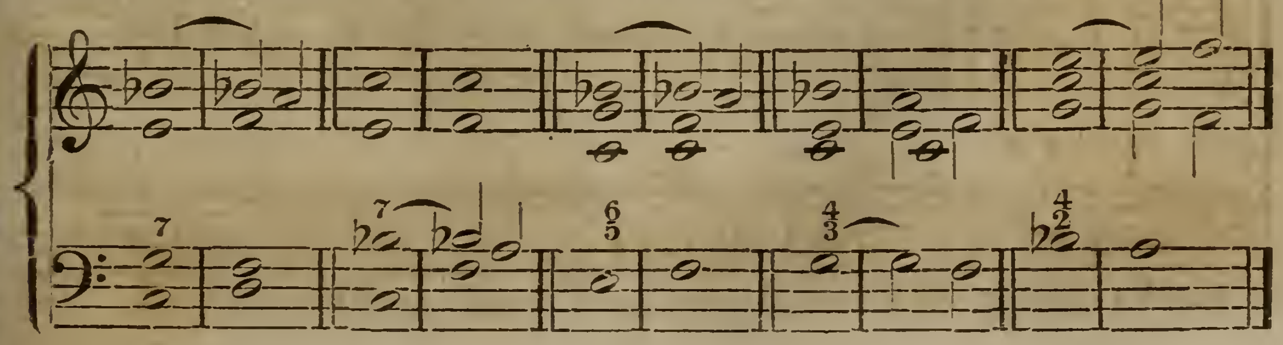

b) Bei allen quartenweise aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklängen können ein oder zwei Stimmen im Vorhalte liegen, z. B.



c) Bei allen terzenweise aufwärts- oder abwärtsgehenden Dreiklängen kann nur eine Stimme im Vorhalte liegen, z. B.



Endlich können auch Septimen zur Vorbereitung benutzt werden, am meisten die Dominantseptime, z. B.

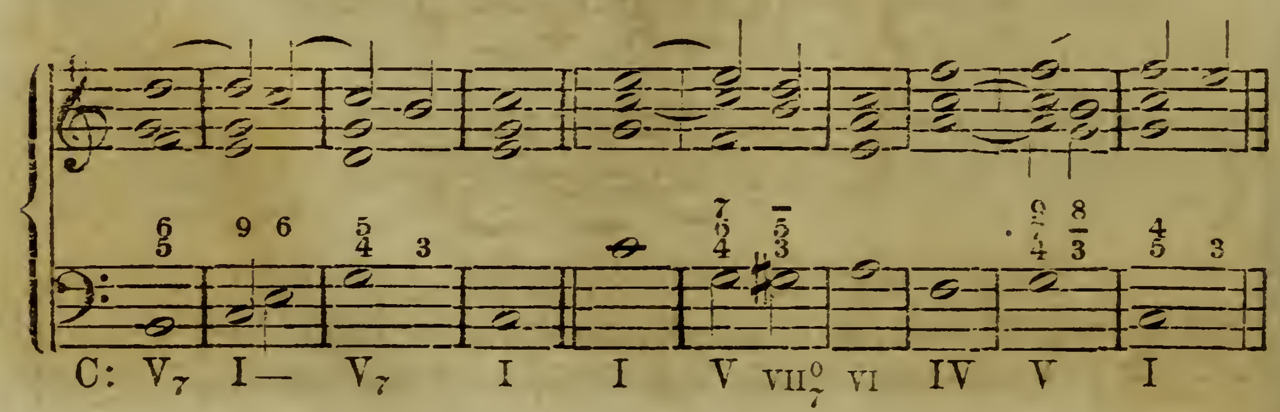


32. Aufgabe. Bilde Vorhalte, abwechselnd bald mit Dreiklängen, bald mit Septimenharmonien der Sekunden-, Terzen- und Quartenfortschreitungen der Dur- und Molltonleiter, wie z. B.: Sekundenfortschreitungen der Durtonleiter, auf- und abwärtsgehend:



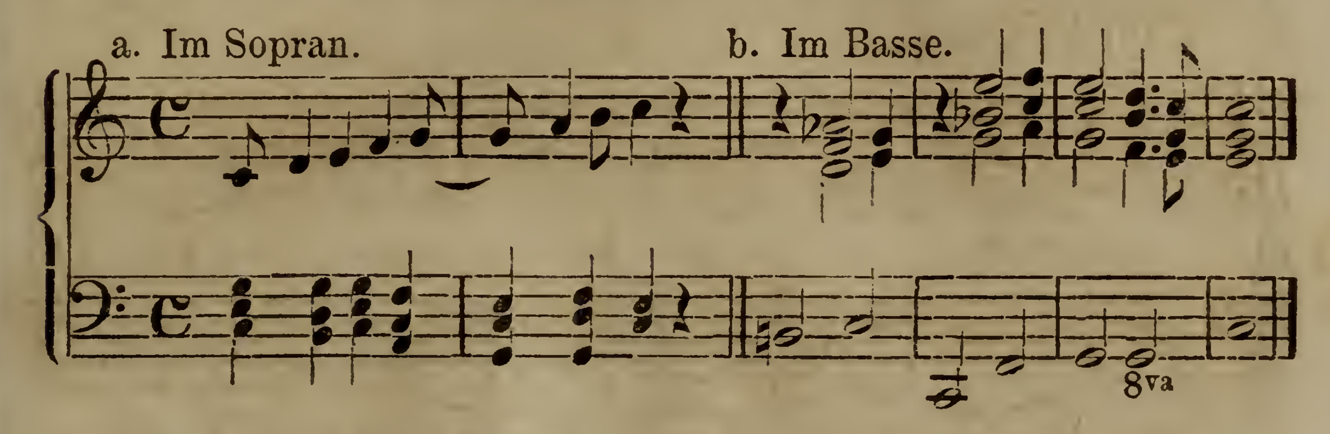

Es versteht sich von selbst, dass die Akkorde sowohl in primärer, als sekundärer Form angewendet werden dürfen.

Wenn schon durch den einzelnen Vorhalt mehr Freiheit und melodisches Leben in die starren Akkordfolgen kommt, so wird der Harmoniewechsel und die Stimmführung dadurch noch interessanter und mannigfaltiger, dass man während der Auflösung des Vorhaltes eine der übrigen Stimmen, meistens den Bass, oder auch mehrere zugleich, fortschreiten lässt, wodurch wieder eine neue Harmonie entsteht; z. B.

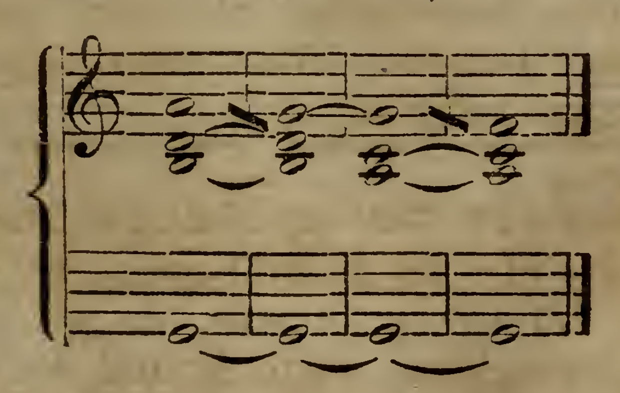


33. Aufgabe. Bilde aus den Beispielen der 31. Aufgabe ähnliche Beispiele über diese Art der Vorhalts-Auflösung. — Siehe ferner die „Gb. Ueb."

§ 66. Vorausnahme. Diese Art der Tonfolge entsteht, wenn Töne, die zur folgenden Harmonie gehören, schon vor dem eigentlichen Eintritt derselben angeschlagen werden. Es ist demnach die Vorausnahme das Gegentheil des Vorhalts; sie kann sowohl im Sopran als im Basse vorkommen, wie z. B.



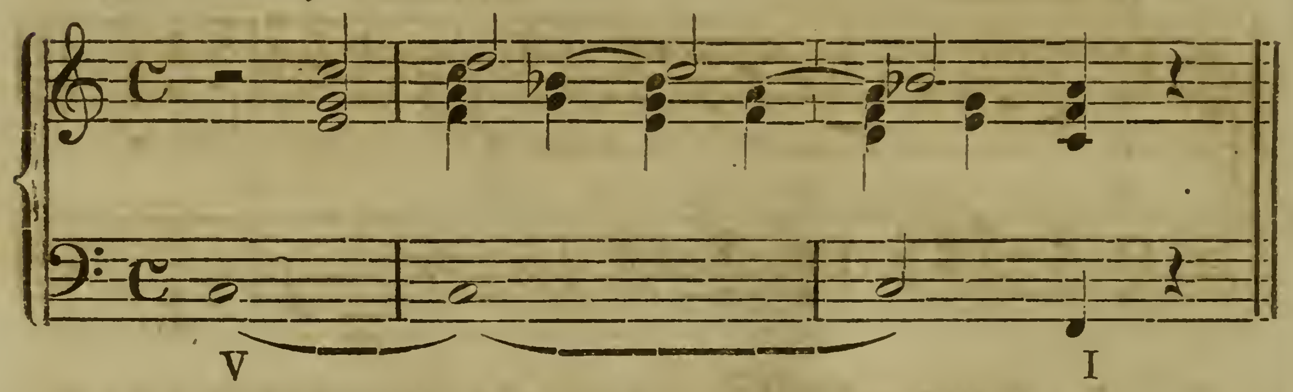

§ 67. Orgelpunktharmonien und liegende Stimmen. Es ist bei der Erklärung des sogenannten Nonenakkords erwähnt worden, dass die äusseren Stimmen desselben in keiner direkten harmonischen Beziehung zu einander stehen. Dem ähnlich verhält es sich mit einer Reihe von Akkorden, der ein von ihr unabhängiger Basston unterlegt ist, wie z. B.



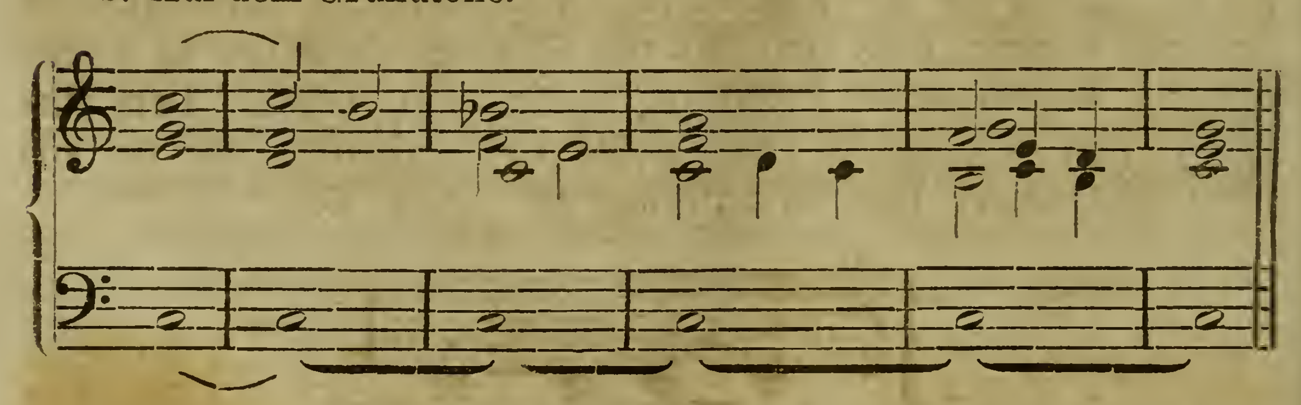
Die None *a* des ersten Akkordes, welche nach der Oktave *g* fortschreitet, löst sich als Septime von *h* dahin auf, eben wie in der fortgesetzten Folge das obere *g* des dritten Akkordes

nicht als Oktave von *g*, sondern wieder als Septime von *a* nach *f* sich bewegt. Eine solche Folge von Akkorden, basirt auf einem von ihr unabhängigen Tone, heisst eine Orgelpunktharmonie, wahrscheinlich deshalb, weil dieselbe zuerst auf der Orgel angewendet wurde. Es kann aber nur die Quinte oder der Grundton der Tonart als Basis einer Orgelpunktharmonie auftreten, indem diese beiden Töne nur einen Wechsel von Hauptakkorden über sich zulassen; z. B.

a. Auf der Quint.




b. Auf dem Grundtone.

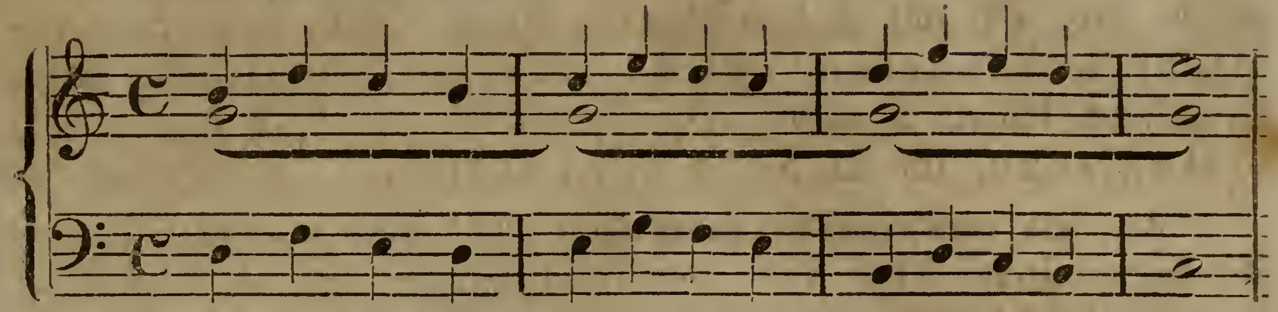


Am häufigsten wird die Orgelpunktharmonie beim Schlusse einer Fuge angebracht. Ihr Eintritt erfolgt auf dem guten Takttheile und zwar auf einem Akkorde, zu welchem der Basston harmonisch gehört; auch der letzte Akkord des Orgelpunktes soll ebenfalls mit diesem in harmonischer Beziehung stehen.

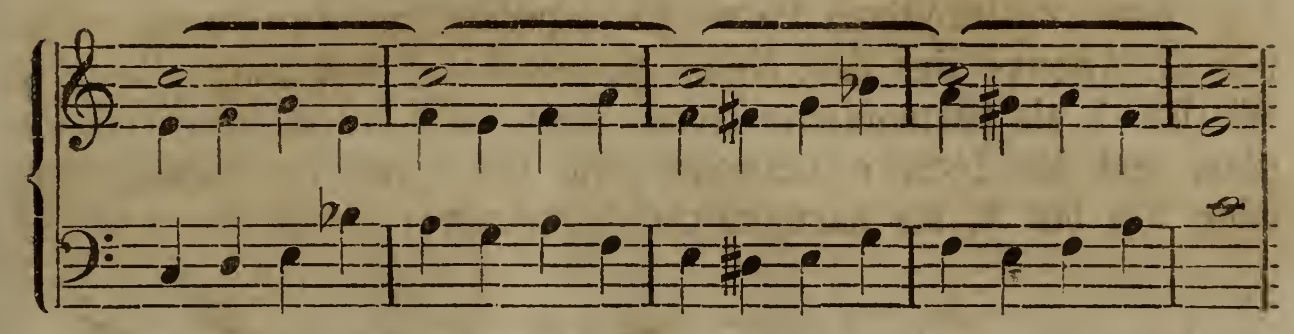
Kommen solche lang angehaltenen Töne statt im Basse in den übrigen Stimmen vor, so heissen die letzteren liegende

Stimmen, welche aber nur dann zu billigen sind, wenn nur wenige nicht zu ihnen gehörige Akkorde dabei erscheinen; z. B.

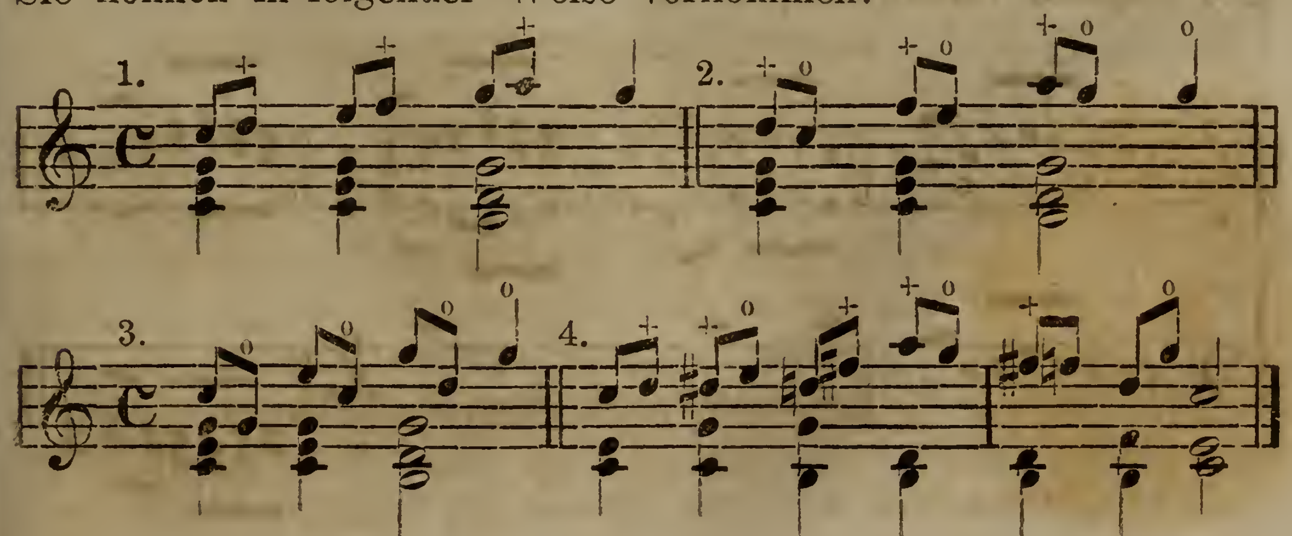
a In einer Mittelstimme.



b. In der Sopranstimme.



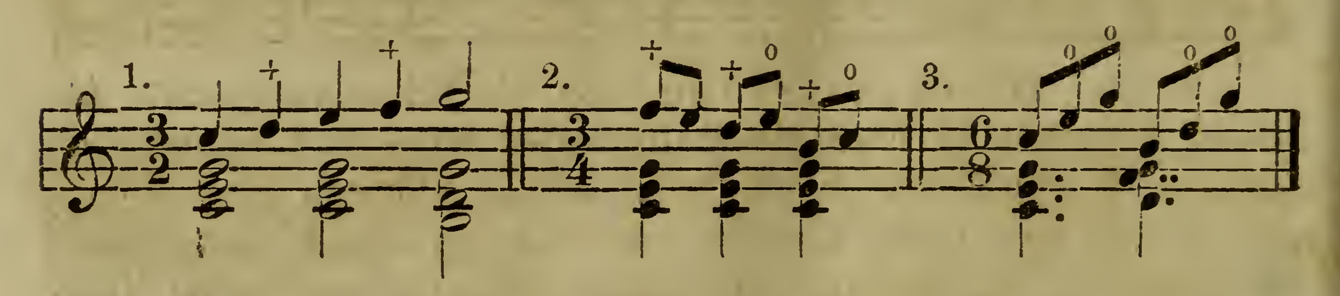
§ 68. Durchgangstöne. So wie beim Orgelpunkte Akkorde selbstständig über einem liegenden Basse sich bewegen, so kann auch umgekehrt zu einem liegenden Akkorde eine melodische Folge von Tönen kommen, die nicht in direkt-harmonischer Beziehung zu diesem Akkorde stehen; man nennt solche Töne, als Gegensatz zu den harmonischen Tönen, Durchgangstöne. Sie können in folgender Weise vorkommen:



In No. 1 bedeuten die mit einem + bezeichneten Noten *Durchgangstöne*; die in No. 2 ebenso bezeichneten Noten heissen *Wechselnoten*; sie treten wie Vorschläge in der Harmonie auf; die mit 0 bezeichneten Noten nennt man *harmonische Nebennoten*, weil sie, zur ersten Note gedacht, einen Dreiklang bilden können. Die Beispiele von 1, 2 und 3 sind *diatonische*, die in No. 4 *chromatische* Durchgangstöne.

An den vorstehenden Beispielen sieht man zugleich: 1) dass die harmonische Note von der Wechselnote verdrängt wird; 2) dass die Durchgangsnote auf die harmonische Note folgt.

Beim dreitheiligen Takte ist entweder nur die *erste*, oder nur die *letzte* der drei Noten zu beachten, und zwar die erste wie bei 1 als harmonische Note, oder wie bei 2, als Wechselnote, und die *letzte* entweder wie bei 1, als Durchgangsnote, oder wie bei 3, als harmonische Nebennote:




Die durchgehenden Noten können auch in *mehreren* Stimmen zugleich vorkommen, z. B.



Ebenso können auch die Wechselnoten in verschiedenen Stimmen vorkommen, z. B.



Sowohl die einstimmigen als mehrstimmigen Durchgangstöne sind in Betreff des reinen Satzes denselben Regeln unterworfen, wie es die Tonverbindungen aller fortschreitenden Akkorde sind. Der Schüler beachte diese Regeln bei der Ausarbeitung nachfolgender Aufgaben.

34. Aufgabe. Wende Durchgangstöne in den verschiedenen Stimmen der Akkorde an, und zwar:

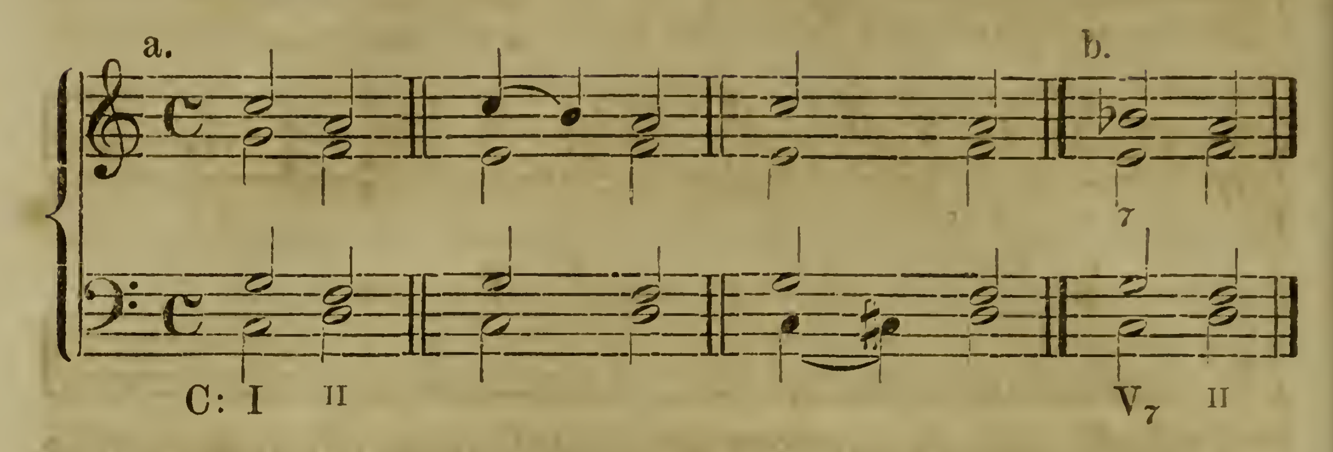
1) bei Akkorden derselben Tonstufe;
2) bei auf- und abwärtsgehenden Sekundenfortschreitungen;
3) bei - - - Terzenfortschreitungen, und
4) bei - - - Quartenfortschreitungen.

Es können Dreiklänge und Septimenakkorde in primärer und sekundärer Form dazu verwendet werden. Nun folgen hier einige solcher Beispiele für den Schüler zum Muster:

1) Durchgangstöne bei Akkorden derselben Tonstufe:



2) Durchgangstöne bei auf- und abwärtsgehenden Sekunden-fortschreitungen:




3) Durchgangstöne bei auf- und abwärtsgehenden Terzen-fortschreitungen:

a.

7 7 6 2

C: I V7

b.

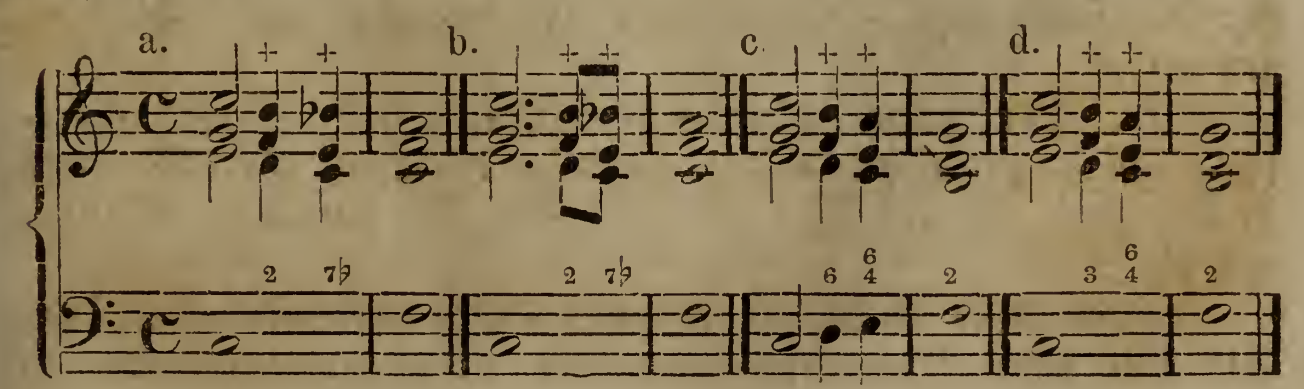
7 7 7

6
4
3 u. s. f.

V7

4) Durchgangstöne bei auf- und abwärtsgehenden Quarten-fortschreitungen:

§ 69. Durchgangsakkorde. Einige Theoretiker nennen die Durchgangs- und Wechselnoten, wie solche in den Beispielen des vorigen §, namentlich aber in denen der 33. Aufgabe vorkommen, durchgehende Akkorde; ebenso kann man auch die meisten Akkorde der Orgelpunktharmonie hierher rechnen. Selbst dann werden Akkorde durchgehend genannt, welche statt auf dem guten erst auf dem schlechten Takttheile erscheinen, wie z. B.



Hauptsächlich betrifft es, wie aus diesen Beispielen zu ersehen ist, den Quartsexten- und Septimenakkord, welche statt auf dem guten, auf dem schlechten Takttheile vorkommen und deshalb auch nur als durchgehend anzusehen sind. Sie treten als solche noch mehr hervor, wenn, wie in den Beispielen von 1, a, b und d, eine Stimme liegen bleibt.

§ 70. Modulation durch Dreiklänge. Die seitherigen Akkordfolgen bewegten sich, mit wenigen Ausnahmen, in einer und derselben Tonart. Diese hängt ab von der Bedeutung der Akkorde; denn sobald die Bedeutung des Akkordes sich verändert, verändert sich auch die Tonart; der Akkord aber verändert sich durch die veränderten Tonverbindungen, die den Akkord bilden. Die Veränderung der Tonart nennt man Modulation oder Ausweichung. Da nun die Mittel zur Modulation in der Veränderung und verschiedenen Auffassung der Akkorde bestehen, so ist vor Allem die Kenntniss der Mehrdeutigkeit, unter der ein Akkord auftreten kann, nothwendig.

I. Der Durdreiklang ist fünfdeutig: Der *C*-Durdreiklang ist: 1) tonischer Dreiklang in der *C*-Durtonart; 2) und 3) Oberdominantakkord in der *F*-Dur- und *F*-Molltonart; 4) und 5) Unterdominantakkord in der *E*-Molltonart der VI. Stufe und der Mollterz des Unterdominantdreiklangs.

II. Auch der Molldreiklang ist fünfdeutig: Der *C*-Molldreiklang ist tonischer Dreiklang der *C*-Molltonart, ferner Molldreiklang der II. Stufe in *B*-Dur, der III. Stufe in *As*-Dur, der VI. Stufe in *Es*-Dur und der IV. Stufe in der *C*-Molltonart selbst.

III. Der verminderte Dreiklang hat nur eine dreifache Bedeutung; so z. B. kommt der Dreiklang der VII⁰. Stufe in Dur auch auf der II⁰. und VI⁰. Stufe der parallelen Molltonart vor.

Durch diese mehrfache Deutung der Akkorde wird es möglich, von einer Tonart in die andere überzugehen oder zu

modulireh. So wird z. B. der Uebergang von der *C*-Durtonart nach der *G*-Durtonart dadurch vermittelt, dass man den Dominantendreiklang, welcher auch tonischer der *G*-Durtonart ist, aus der ersten in diese letztere Deutung übergehen lässt und in Verbindung mit dem *D*-Durdreiklange bringt:



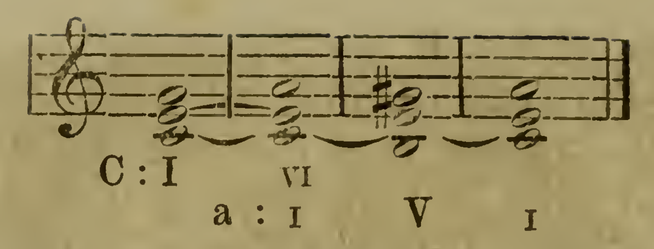

Ebenso gelangt der Unterdominantendreiklang der *C*-Durtonart in die Deutung des tonischen von der *F*-Durtonart, wenn man den Unterdominantendreiklang dieser Tonart mit ihm in Verbindung bringt:




Der als Molldreiklang der Oberdominantenseite in der *C*-Durtonart enthaltene *E*-Molldreiklang wird zum tonischen der *E*-Molltonart durch seine Stellung zu dem Oberdominantenakkorde dieser Tonart:

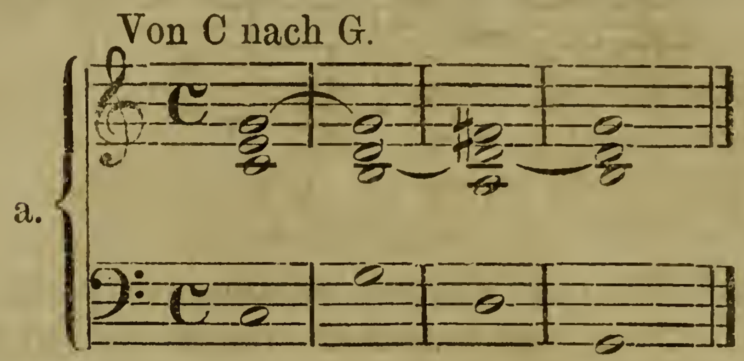



Der auf der Unterdominantenseite liegende *A*-Molldreiklang wird zum tonischen der *A*-Molltonart, durch seine Stellung zu dem Oberdominantenakkorde dieser letzteren:

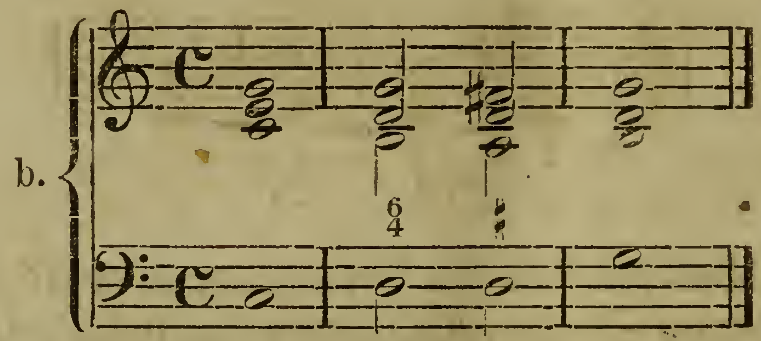



35 Aufgabe. Bilde solche Modulationen in sämmtlichen Dur- und Molltonarten vermittelst vierstimmiger Dreiklänge:

Von C nach G.




Entschiedener wird diese Modulation durch Anwendung des Quartsextakkordes:



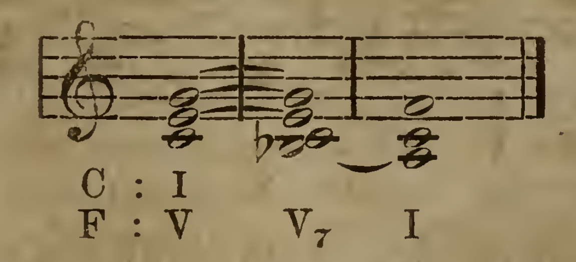

Es tritt bei längeren Musikstücken das Bedürfniss ein, die Tonika zeitweise zu verändern, d. h. zu moduliren, um Einförmigkeit zu vermeiden, und um die musikalischen Wirkungen der Veränderung und des Wiederfindens der ursprünglichen Tonart zu benutzen. Wie die Consonanzen durch die Dissonanzen hervorgehoben und wirksamer gemacht werden, so wird das Gefühl der herrschenden Tonalität und die Befriedigung in ihr durch vorausgehende Abweichungen nach nahe gelegenen Tonarten verstärkt. Die durch modulatorische Veränderungen bedingte Mannigfaltigkeit musikalischer Wendungen ist für die neuere Musik um so nothwendiger geworden, als sie das alte Prinzip der Abänderung des Ausdrucks mittelst der verschiedenen Tongeschlechter, deren die alten Griechen sieben hatten, hat aufgeben oder wenigstens auf ein sehr enges Mass zurückführen müssen. Helmholtz S. 474.

§ 71. Modulation durch den Hauptseptimenakkord. Durch die Anwendung der Dreiklänge ist die Modulation in die neue Tonart nicht befriedigend genug; eine völlige Feststellung der neuen Tonart gewährt nur der Dominantseptimenakkord oder Hauptseptimenakkord, und dies deshalb, weil er in seiner Dissonanz die beiden Dominanten und in ihrer Auflösung den Grundton zum wesentlichen Inhalte hat. Ferner kann der Hauptseptimenakkord vermöge seiner Zusammensetzung aus dem Dominantendreiklange und dem verminderten Dreiklange durch den tonischen wie durch die beiden Dominantendreiklänge vermittelt werden. Es kann daher der Hauptseptimenakkord auf den tonischen Dreiklang nach zwei Richtungen hin folgen, indem man letzteren entweder als Unterdominantendreiklang oder als Oberdominantendreiklang ansieht:

A. Nach der Oberdominantenseite:

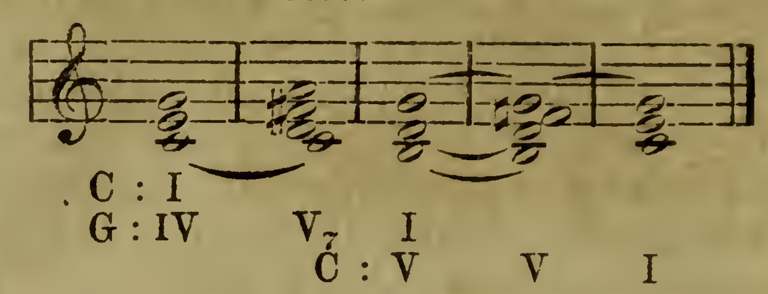



B. Nach der Unterdominantenseite:




Der neue tonische Dreiklang kann, indem man ihn wieder in die eine oder andere Dominantenbedeutung versetzt, entweder nach demselben Verfahren in die vorige Tonart zurück, oder in der angebahnten Richtung der Modulation um einen Grad des Tonartsystems weiterführen:

A. 1. Zurückführend.



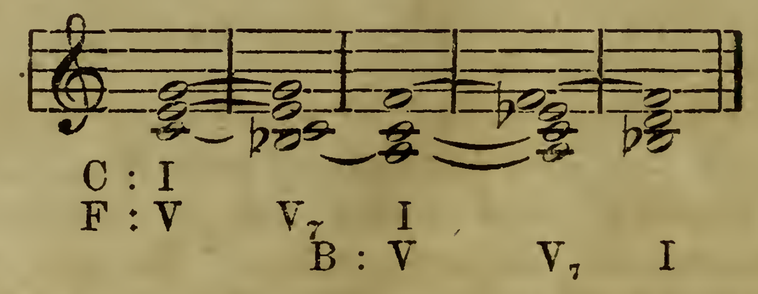

A. 2. Weiterführend:




B. 1. Zurückführend:

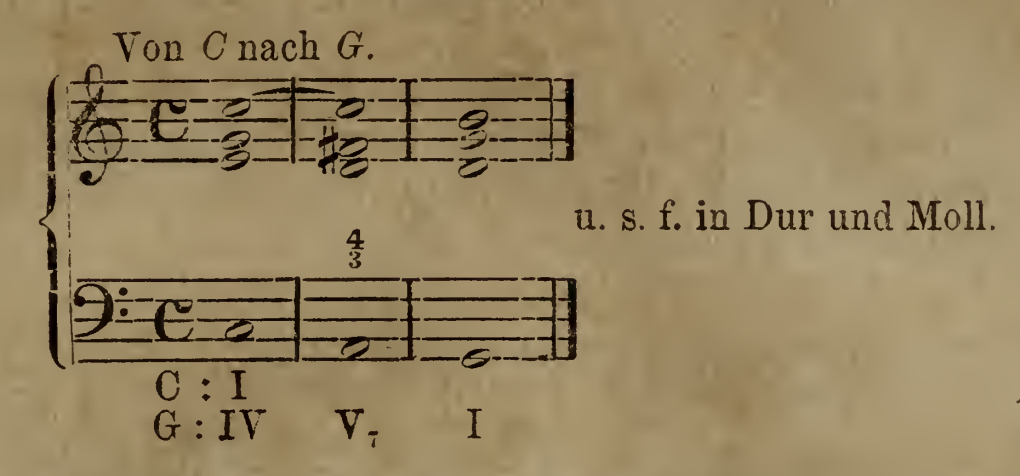



B. 2. Weiterführend.

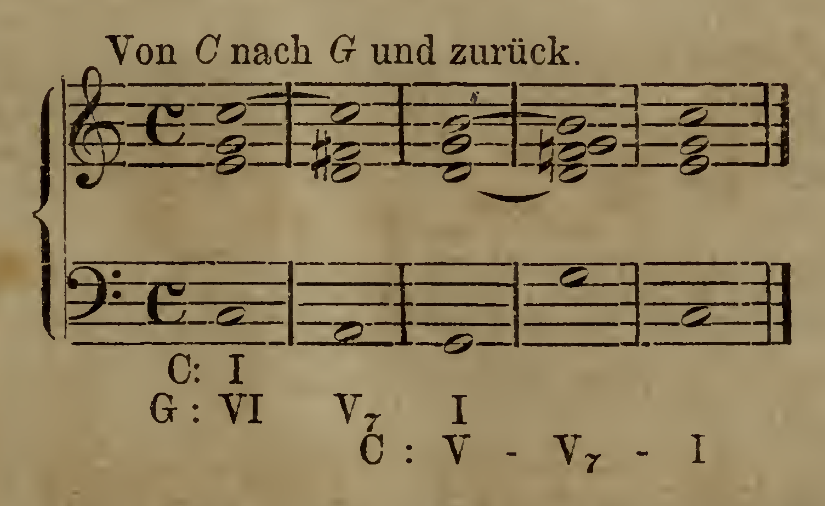



Natürlich hört in den weiterführenden Modulationen alle Verwandtschaft in Bezug auf den tonischen Dreiklang auf; schon *B*-Dur ist mit der *C*-Durtonart nur im Dominantenakkorde noch verwandt. Dieser Modulationsweise steht nun die andere gegenüber, welche die Tonart innerhalb ihrer Grenzen zu einer anderen umwandelt.

36. Aufgabe. Bilde vermittelst des Hauptseptimenakkordes Modulationen nach der Ober- und Unterdominante, z. B.



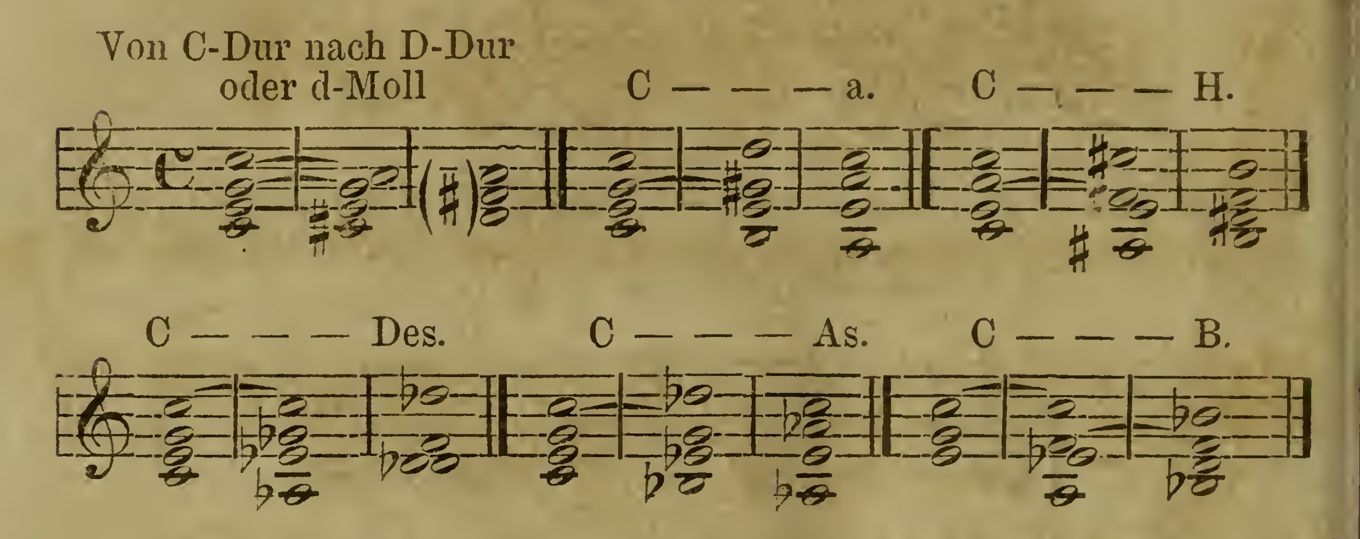

37. Aufgabe. Bilde vermittelst des Hauptseptimenakkordes: 1) Zurückführende, 2) weiterführende Modulationen nach beiden Dominantenseiten hin, z. B.



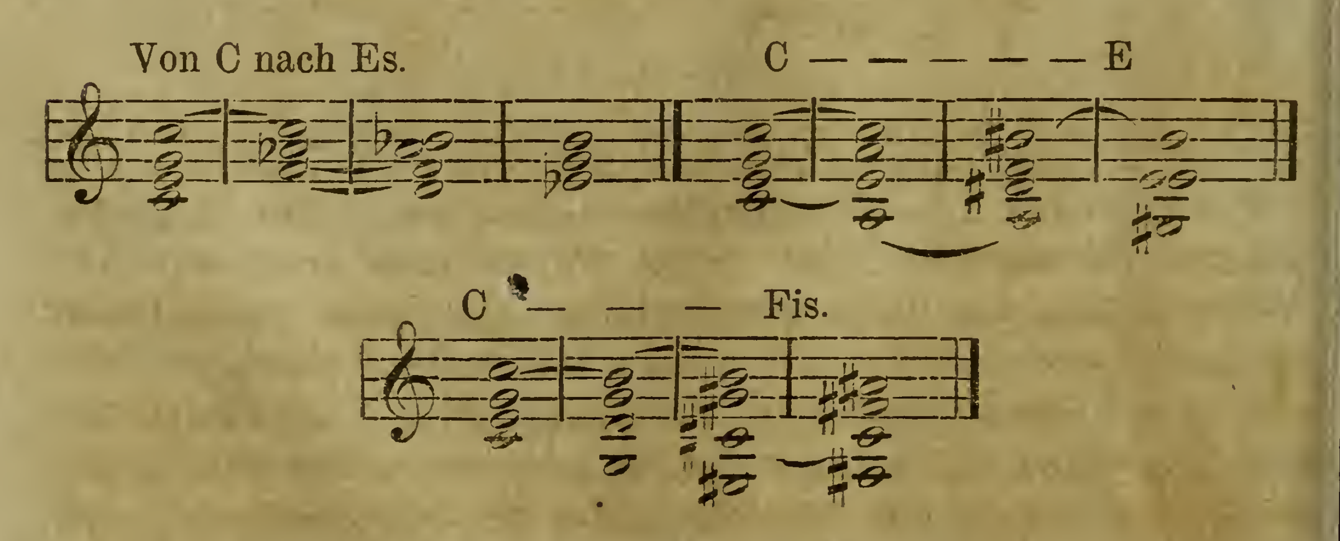

§ 72. Modulationen vermittelst des Hauptseptimenakkordes in entferntere Tonarten. Die Tonarten können auf einander nicht anders als auf eine vermittelnde Weise folgen, wie die Akkorde selbst. Es kann einer Tonart die entfernteste folgen, aber nur in sofern der Akkord, aus welchem die Fortschreitung nach der neuen Tonart geschieht, entweder in dieser schon vorhanden ist, oder doch einer nächstverwandten dieser neuen mit angehört. So kann man von dem tonischen Dreiklange aus in alle übrigen Tonarten durch den Hauptseptimenakkord moduliren, indem man die Tonverbindungen

des tonischen Dreiklangs in ihrer Mehrdeutigkeit auffasst und zur Vermittelung gebraucht. Dies kann geschehen **ohne** Zwischenakkorde oder durch Anwendung derselben:

I. Modulationen vom tonischen Dreiklange aus nach allen Tonarten ausser den beiden Dominanten, *Es, E* und *Fis* — ohne Zwischenakkorde.

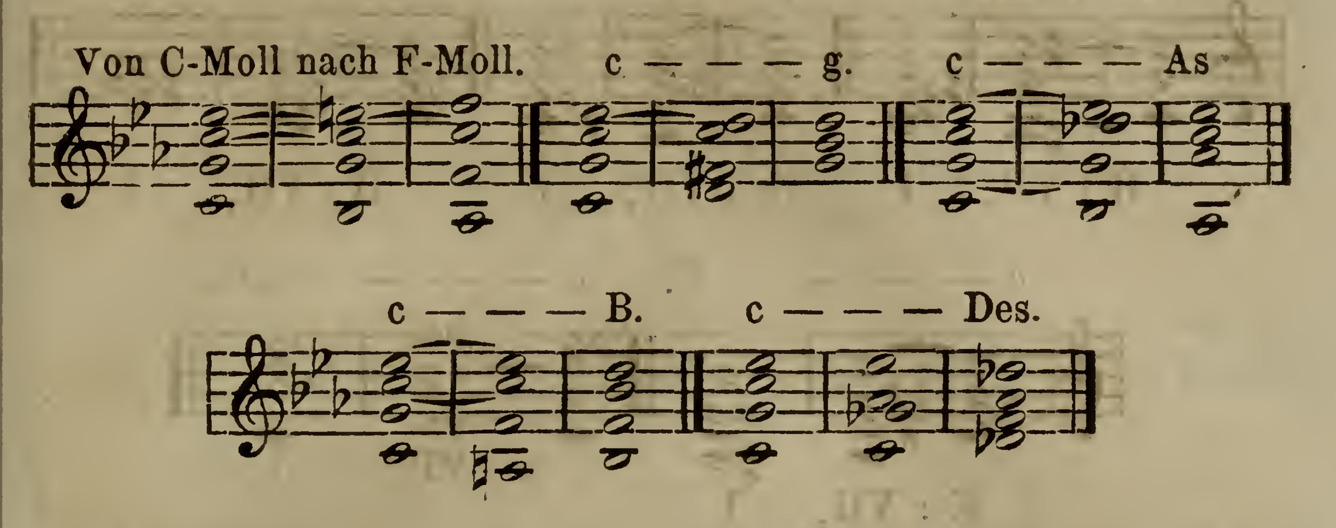



II. Modulationen durch Zwischenakkorde, wodurch die fehlende Vermittelung hergestellt wird:

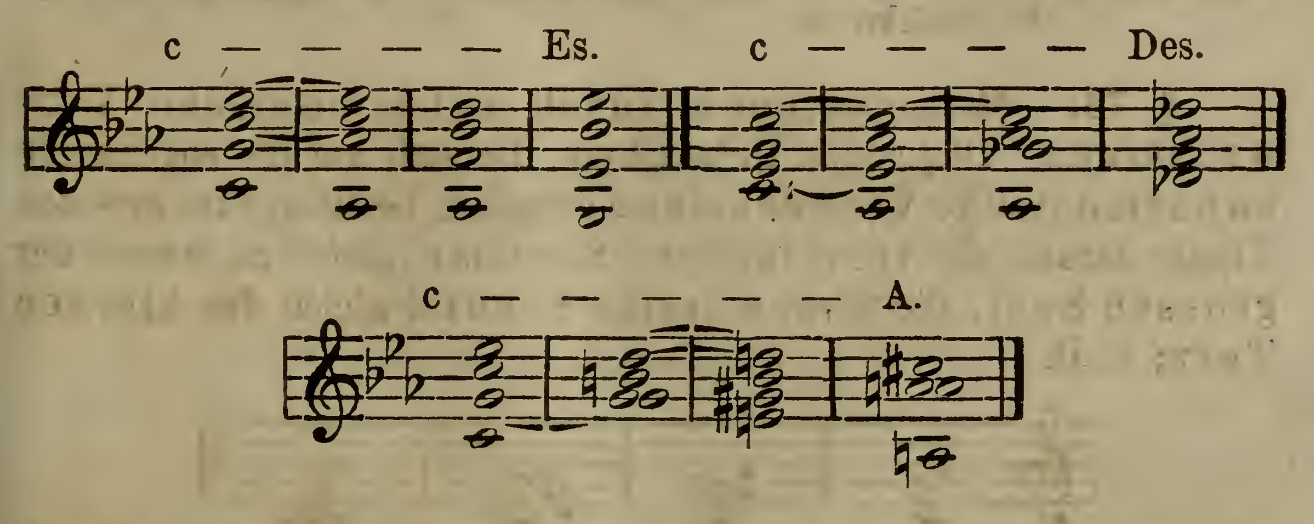



In ähnlicher Weise geschehen die Modulationen vom tonischen Molldreiklange aus:

I. Ohne Zwischenakkord:



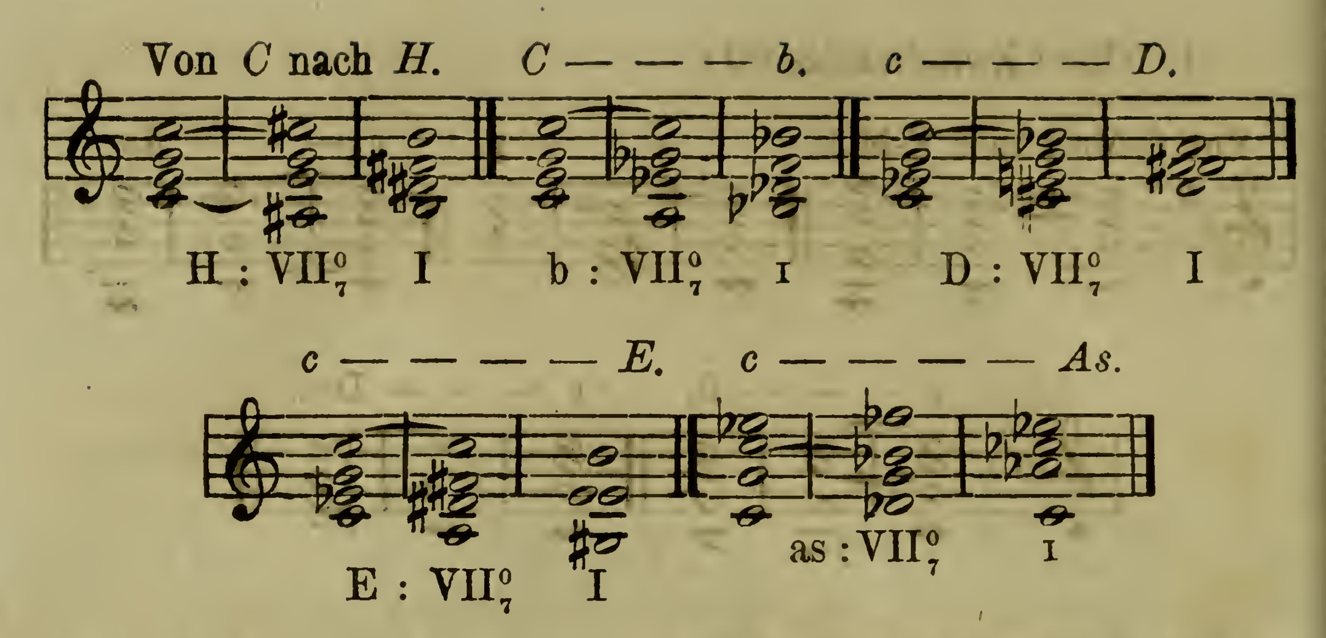

II. Durch Zwischenakkorde:




38. Aufgabe. Modulire ebenso von den tonischen Dreiklängen der verschiedenen Dur- und Molltonarten in entferntere Tonarten: I. Ohne Zwischenakkorde; II. mit Zwischenakkorden.

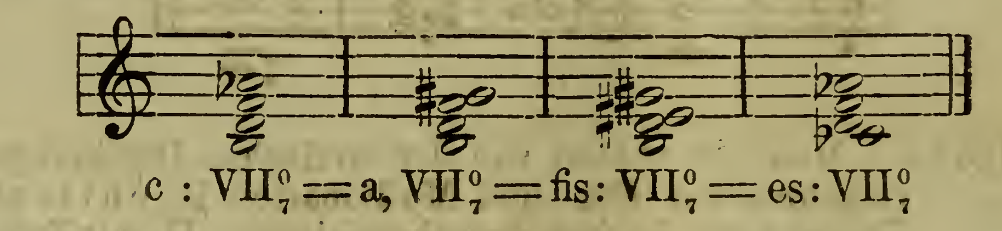
Die Ausführung, wie in den Uebungen des vorigen Paragraphen.

§ 73. Modulationen vermittelst des verminderten Septimenakkordes. Ein weiteres Mittel zur Modulation in entferntere Tonarten bietet der verminderte Septimenakkord besonders in solchen Fällen, wo Septime und Grundton der Dominantenharmonie frei eintreten müssen, wie z. B.



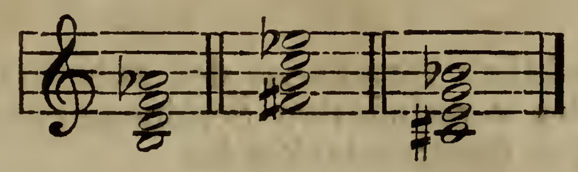

39. Aufgabe. Bilde Modulationen vermittelst des verminderten Septimenakkords.

§ 74. Modulationen durch enharmonische Verwechslung. Diejenigen Uebergänge, die sich auf die sogenannte enharmonische Verwechslung gründen, beruhen zum grössten Theile darauf, die verminderte Septime gleich zu setzen der grossen Sext, die übermässige Sekund gleich der kleinen Terz; z. B.

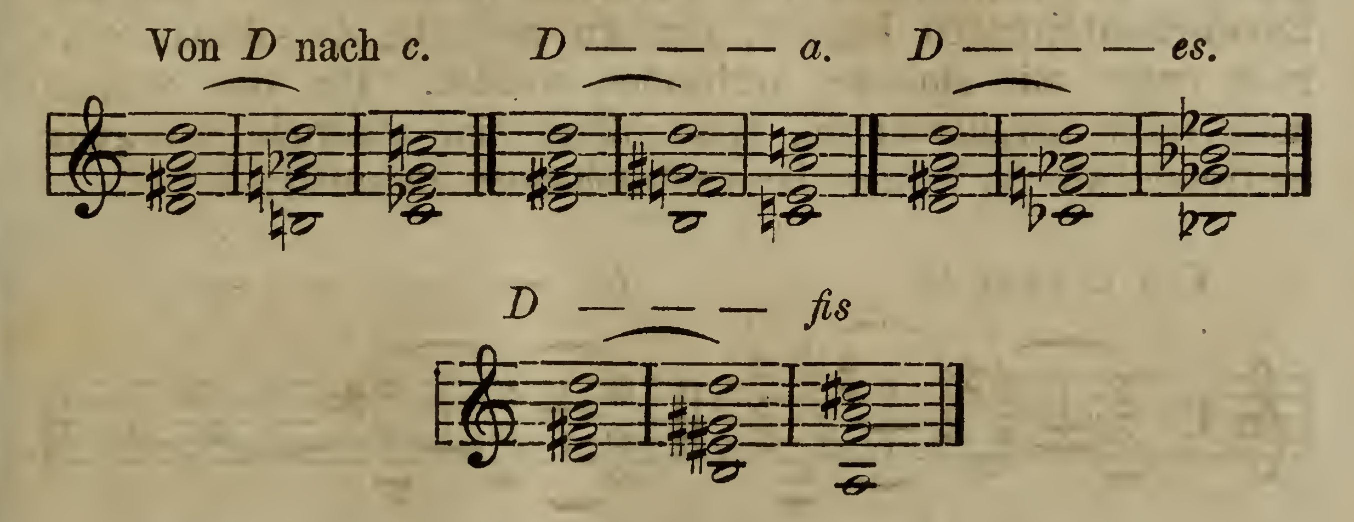



Auf diese Weise kann man mit jedem von diesen verminderten Septimenakkorde in vier verschiedene, weit entfernte Tonarten moduliren, nämlich in der ersten Form *C*-Moll, in der zweiten *A*-Moll, in der dritten *Fis*-Moll und in der vierten *Es*-Moll. Nun giebt es drei solcher Akkorde, die mit ihren vier verschiedenen Deutungen den Uebergang nach den zwölf Tonarten des temperirten Quintenzirkels, und zwar sowohl der Durtonarten, als der Molltonarten vermitteln helfen, da sich der verminderte

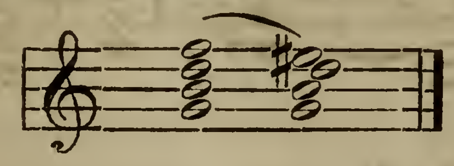
Septimenakkord eben sowohl auf einen tonischen Durdreiklang, als auf einen Molldreiklang beziehen kann. Die drei verminderten Septimenakkorde heissen:



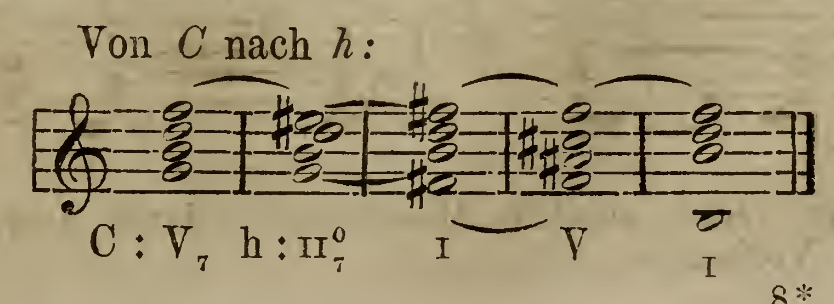
An folgenden Beispielen mag der Schüler sehen, wie dergleichen enharmonische Modulationen ausgeführt werden können:




In ähnlicher Weise lässt sich auch der übermässige Quintsextakkord verwenden, da seine Klangähnlichkeit mit dem Hauptseptimenakkorde ihn bei enharmonischer Verwechslung besonders geschickt macht, nämlich:



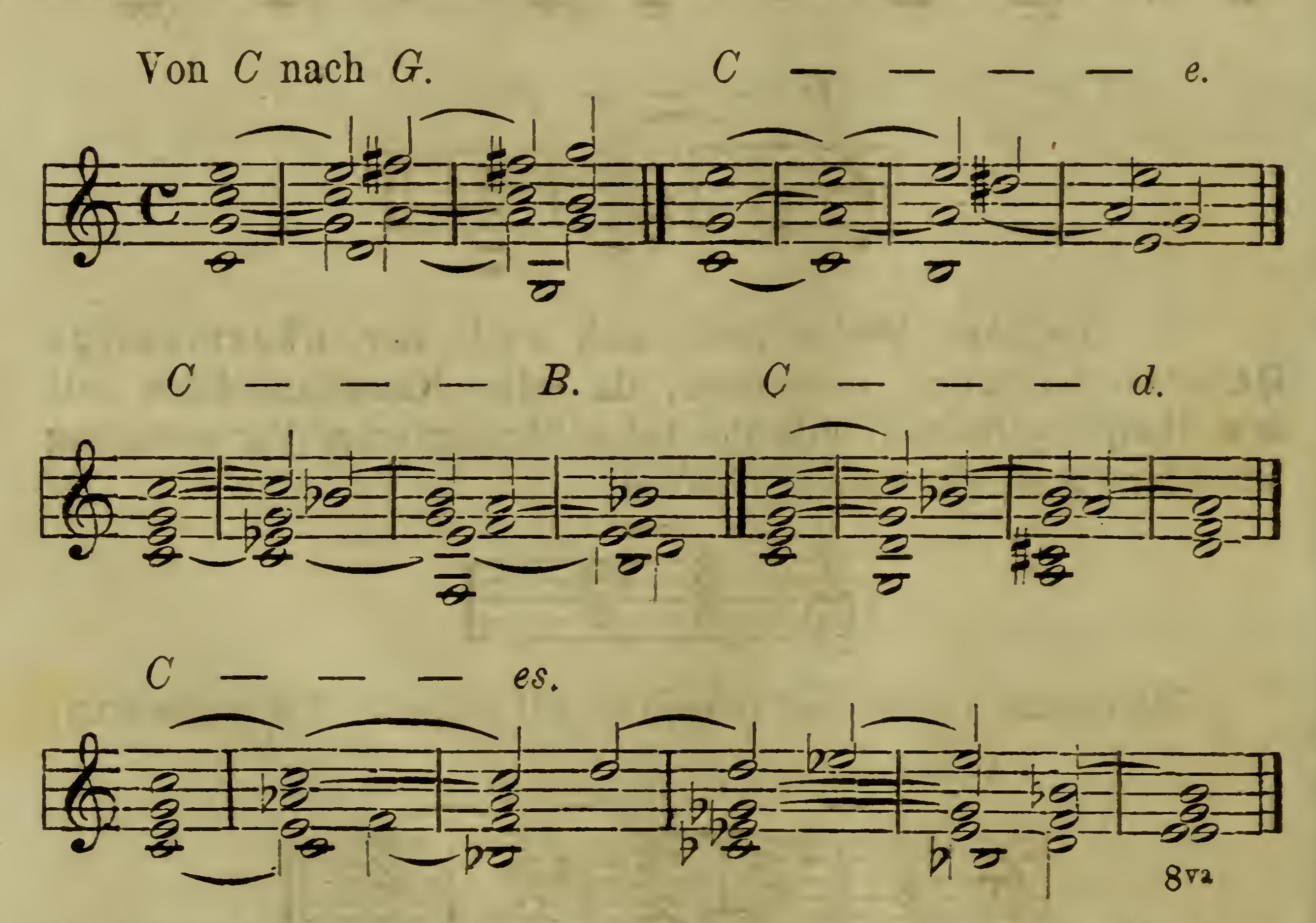
Man kann vermittelst desselben auf folgende Art moduliren:



„Die enharmonischen Verwechslungen werden am wenigsten bemerkt, wenn sie von oder nach scharf dissonirenden Akkorden, z. B. verminderten Septimenakkorden, ausgeführt werden." Helmholtz, S. 504.

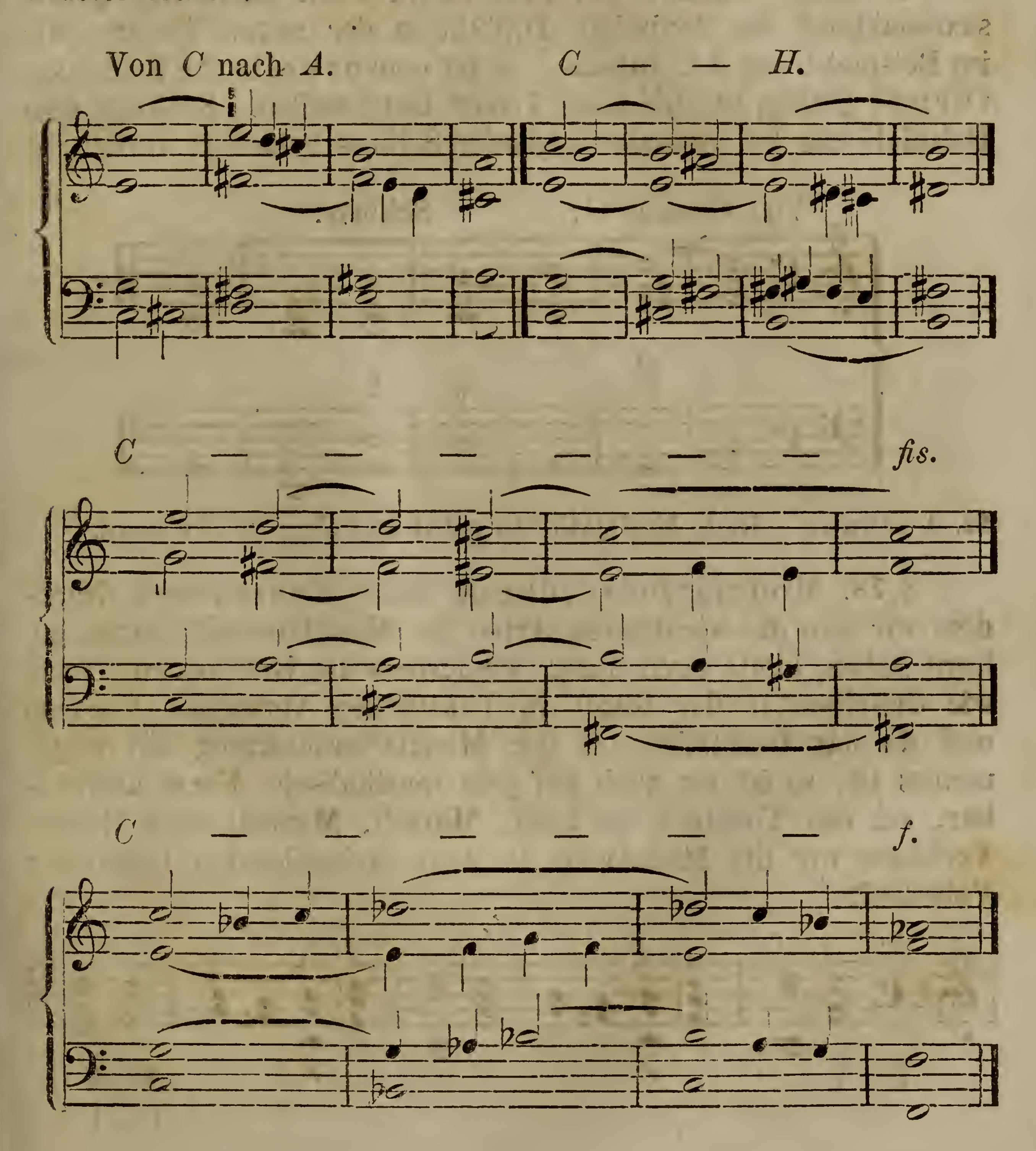
40. Aufgabe. Modulire vermittelst der enharmonischen Verwechslung des verminderten Septimenakkordes und des übermässigen Quintsextakkordes.

§ 75. **Modulationen durch Anwendung der Vorhalte.** Bei Anwendung von Vorhalten können nicht nur alle Bassfortschreitungen benutzt, sondern auch die Zwischenakkorde noch enger mit einander verbunden werden. Um den Schluss noch mehr herauszuheben, muss öfters eine zögernde Bewegung eintreten, wie im letzten der nachstehenden Beispiele:




41. Aufgabe. Bilde ähnliche Modulationen durch Anwendung von Vorhalten.

§ 76. Modulationen mit Herzuziehung der Durchgangstöne. Bei Anwendung der Durchgangstöne sehe der Schüler darauf, dass sie nur in fasslich harmonischen Verhältnissen erscheinen. Folgende Beispiele können dem Schüler zum Muster dienen:



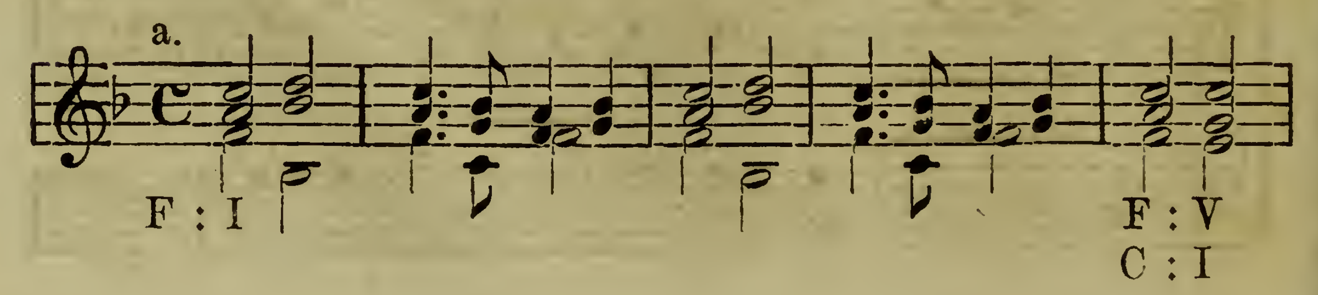
§ 77. Vollendung der Modulation durch **Schlüsse.** Die früheren Modulationsformen können dadurch erweitert und zur befriedigenden Vollendung gebracht werden, dass man einen Tonschluss oder eine Cadenz hinzufügt.

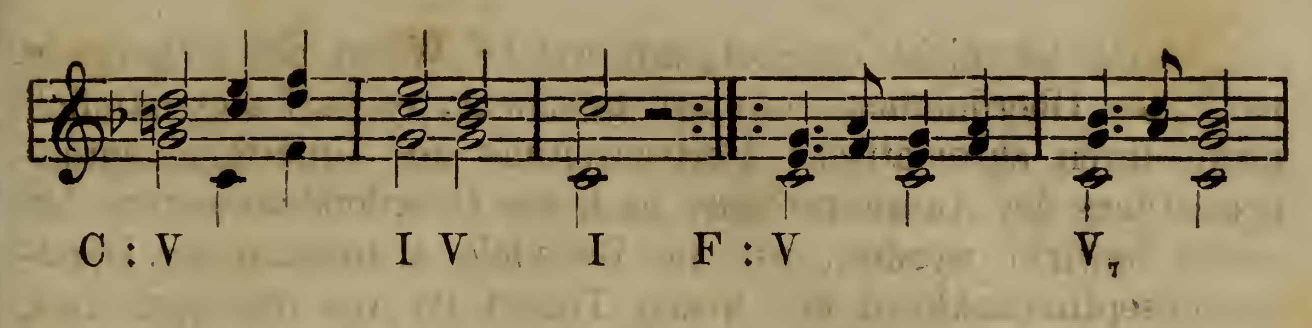
Geschieht nämlich die Modulation nicht durch den Quartsextenakkord des tonischen Dreiklangs der neuen Tonart (wie im Beispiel b zur 35. Aufgabe), so ist eine erweiterte Schlussformel nöthig, um die neue Tonart festzustellen. So kann dem Beispiele zur 35. Aufgabe folgender Schluss beigefügt werden:

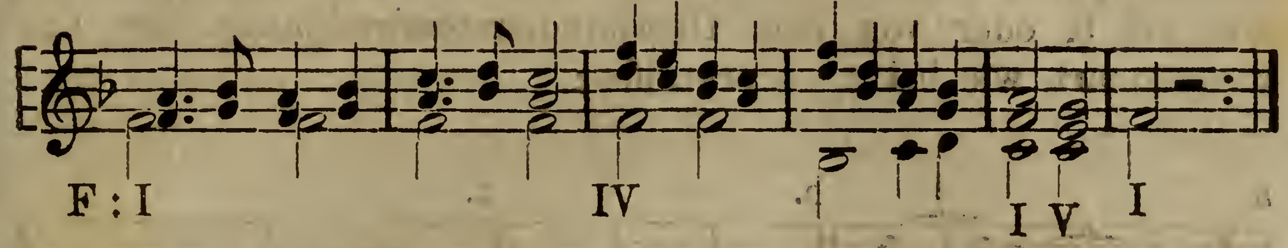



42. Aufgabe. Bilde Modulationen nebst füglichen Schlüssen.

§ 78. Modulationsordnung eines Tonstückes. Nachdem wir nun die wichtigsten Arten der Modulationen kennen gelernt haben, bleibt noch übrig, wenigstens im Umrisse zu zeigen, wie dieselben in der Regel in Tonstücken verwendet werden; und da das Gesetzliche in der Modulationsordnung ein allgemeines ist, so ist sie auch auf jede musikalische Form anwendbar, sei das Tonstück ein Lied, Marsch, Menuett oder Rondo. Verfolgen wir die Modulation in dem nachstehenden bekannten Volksliede:





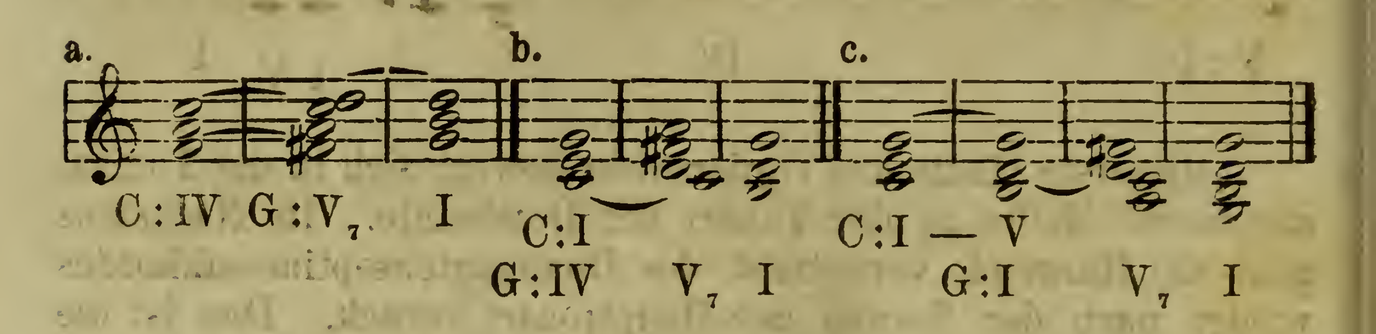




Die erste Hälfte des Vordersatzes bewegt sich in der Tonika, die zweite Hälfte in der Tonart der Dominante. Im Nachsatze geht die Harmonie vermittelst des Dominantenseptimenakkordes wieder nach der Tonika der Haupttonart zurück. Dies ist die regelmässige modulatorische Form unserer Tonstücke der Durtonart. Sie gehen also auf naturgemässe Weise in der Mitte nach der Tonart der Oberdominante und von dieser zurück nach der Tonika; mit andern Worten: das Tonstück hat einen Anfang, Fortgang und Rückgang. Der Fortgang kann aber vom Anfang aus kein Rückgang sein, darf also nicht nach der Unterdominante führen. Das Zurückgehen aus der Oberdominante nach der Tonika aber ist Rückkehr. Das allgemeine Schema für die modulatorische Form unserer Musikstücke der Durtonart ist also:

Anfang — Fortgang — Rückgang.
I V I

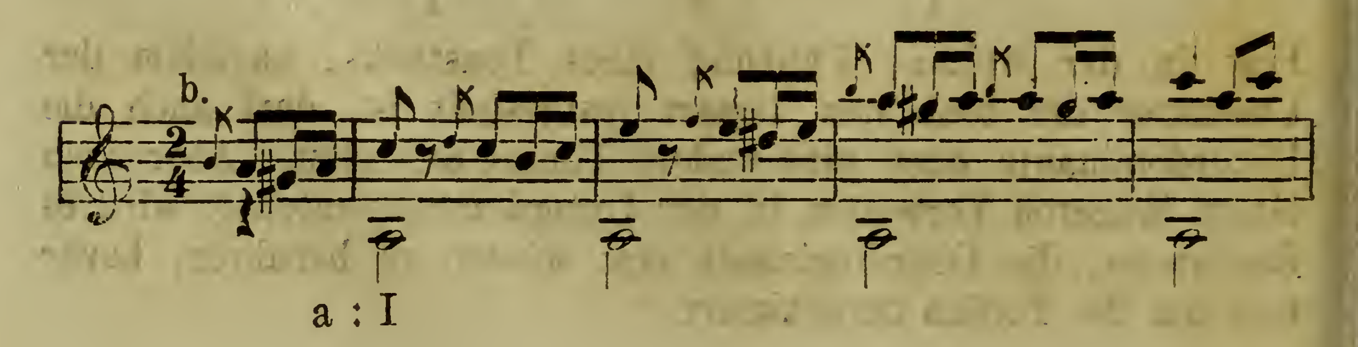
Erst in der weitern Führung eines Tonstücks, nachdem der Charakter der tonischen Tonart festgestellt ist, darf auch die Unterdominante oder eine andere Tonart auftreten. Aber nach einem längeren Verweilen in der Unterdominantentonart wird es Bedürfniss, die Oberdominante erst wieder zu berühren, bevor man auf die Tonika zurückkehrt.

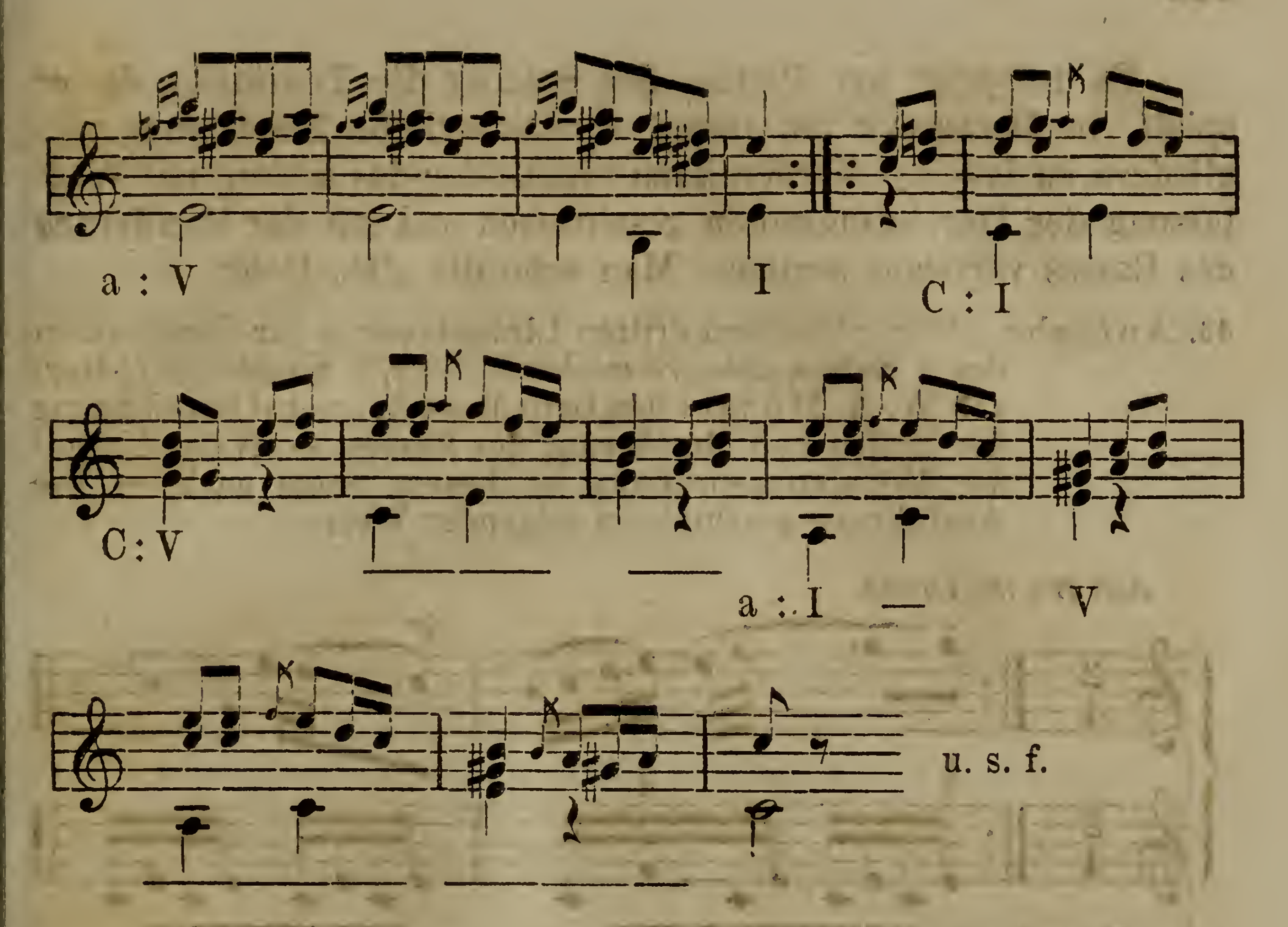
Auch ist nicht einerlei, auf welche Weise der Uebergang nach der Oberdominantentonart geschieht; es darf dies nämlich nicht durch chromatische Fortschreitung des Unterdominantengrundtones der Ausgangstonart nach der Oberdominantenterz der neuen bewirkt werden, wie im Beispiele a, sondern der Dominantenseptimenakkord der neuen Tonart ist von dem tonischen, wie bei b, oder von dem Oberdominantendreiklange der Ausgangstonart, wie bei c, zu ergreifen:




„In solchen äusserlich kleinen, innerlich aber bedeutenden Differenzen" sagt Hauptmann — „ist der Grund zu suchen, warum manche natürlich scheinende Modulationen in naheliegende Tonarten etwas Hartes, Gezwungenes behalten und in der Vokalmusik nicht zu befriedigender Reinheit gedeihen wollen, während oft andere, in die entferntesten Tonarten führende, sich fügsam und leicht übergehend erweisen."

In den Tonstücken der Molltonart wird die Modulation in der Regel nicht nach der Dominante, sondern nach der Paralleltonart geführt, wie im folgenden Beispiele von Mozart:





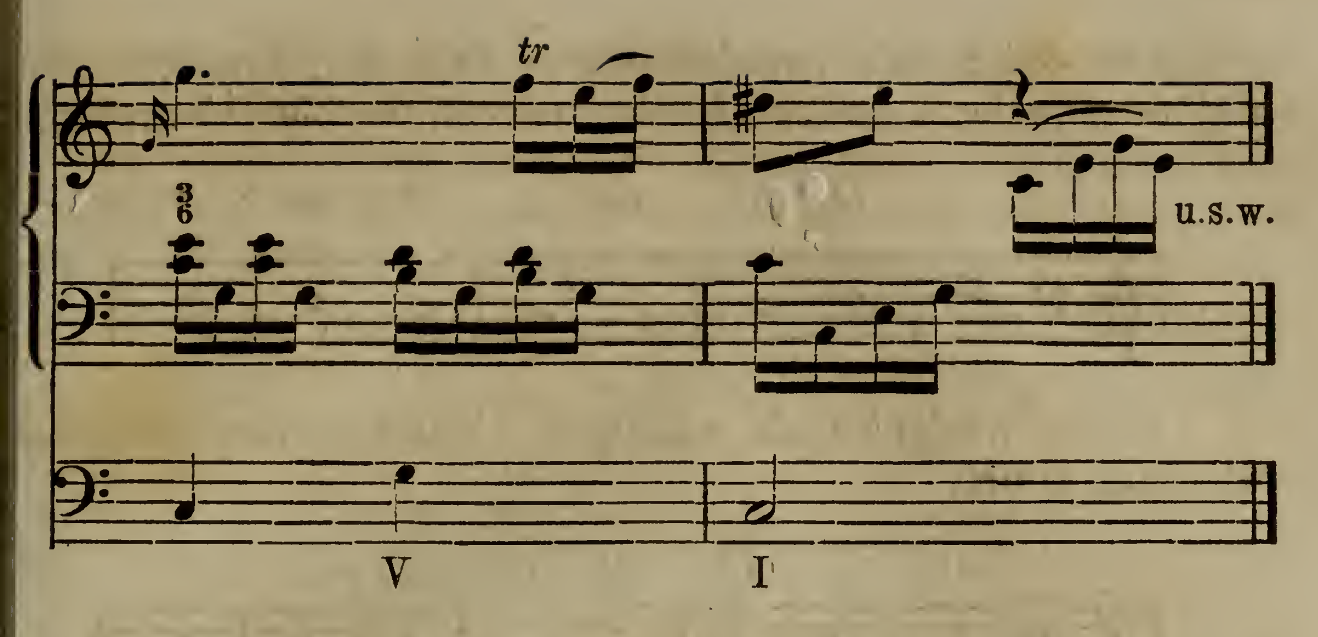

„Eine fast eben so entschieden gegensätzliche Verwandtschaft findet die Molltonart auch in der Durtonart ihrer Oberdominantenterz, wie z. B. *A*-Moll und *F*-Dur der ersten Abtheilung eines Tonstückes; — denn nur von dieser ersten Abtheilung kann allein hier die Rede sein, da nur in ihr ein bestimmteres Entgegenstehen verwandter Tonarten und die Festsetzung einer zweiten gegen eine erste stattfindet.“

Als Grundprinzip für die Entwickelung des Europäischen Tonsystems stellt H. Helmholtz die Forderung auf, „dass die ganze Masse der Töne und Harmonienverbindungen in enge und stets deutliche Verwandtschaft zu einer frei gewählten Tonika zu setzen sei, dass aus dieser sich die Tonmasse des ganzen Satzes entwickele und in sie wieder zurücklaufe. Dieses Prinzip ist aber ein ästhetisches, kein natürliches. Wir können seine Richtigkeit nicht von vorn herein erweisen, wir müssen sie an seinen Consequenzen prüfen. Solche ästhetische Grundprinzipien sind Produkte genialer Erfindung, nicht aber Naturnothwendigkeit.“ Helmholtz, S. 383.

Es ist jetzt am Platze, den Schüler die Tonstücke, die er spielt, in Beziehung auf deren modulatorische Einrichtung zergliedern zu lassen. Vorher kann eines oder das andere mit Weglassung der Durchgangsnoten geschrieben und mit der Bezifferung des Basses versehen werden. Man sehe die „Gb. Ueb."

**43. Aufgabe.** Füge auf einem dritten Liniensysteme zur Composition des I. Satzes *(Allegro moderato)* der 1. Sonate (in *C*-Dur) von W. A. Mozart den Grundbass bei, nebst Bezeichnung der Stufen und Bezifferung des Basses. — Weise hierauf die Modulationsordnung in diesem Satze nach. — Die Ausführung geschieht in folgender Weise:





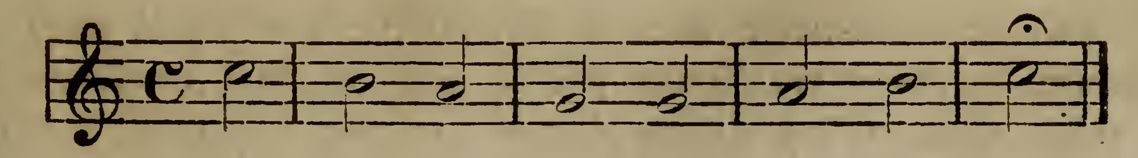

44. Aufgabe. Weise die Akkordfolge und Modulation in folgenden Sonaten nach:

1. Haydn, Son. 1. Cah. XI.
2. Mozart, Op. 112.
3. Beethoven, Son. pathétique.

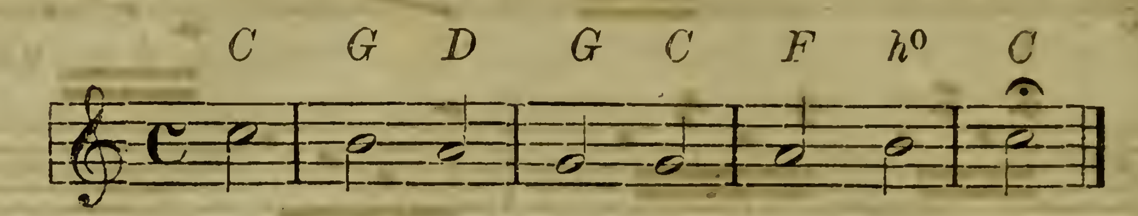
Vergleiche sodann dieselben mit einander in Beziehung auf Akkord- und Modulationsbehandlung.

§ 79. Praktische Anwendung der Harmonien beim neueren Choral. Durch die seitherigen Uebungen im vierstimmigen Satze hat der Schüler so viele Gewandtheit erlangt, dass er nun im Stande sein kann, Choralmelodien, welche gerade nicht nach dem System der alten Tonarten behandelt werden müssen, zu harmonisiren. Indessen werden auch hier wieder einige Winke in Betreff der mehrstimmigen Behandlung, sowie der Modulationsordnung nothwendig sein.

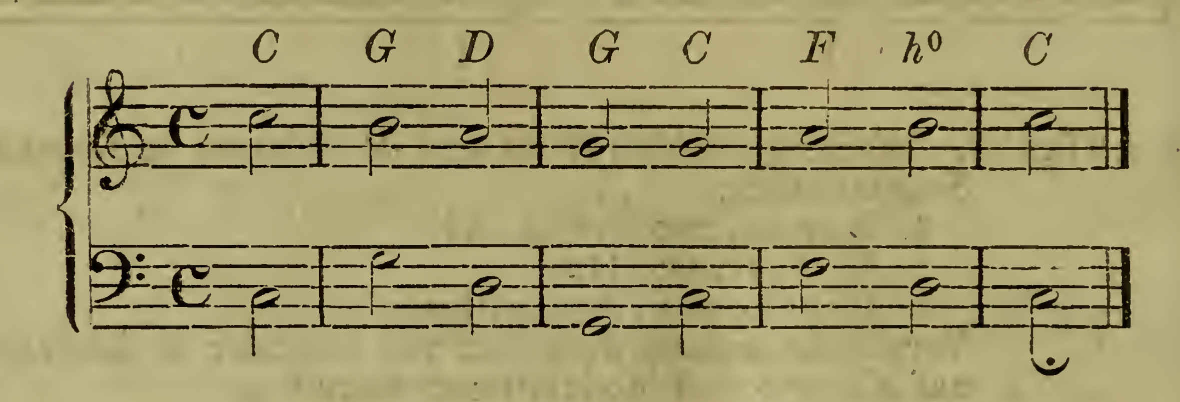
Es handelt sich bei diesen Aufgaben zunächst darum, zu einer gegebenen Stimme (Choralmelodie) eine einfach harmonische Begleitung zu erfinden. Es sei z. B. zu folgendem Theile einer Choralmelodie die Harmonie zu setzen:



Für den Schüler werden anfangs diejenigen Grundtöne, die als harmonische Grundlage dienen können, wie folgt, hinzugefügt:




Zuerst wird also als wichtigste Fortschreitung, der Bass, wie folgt, notirt:



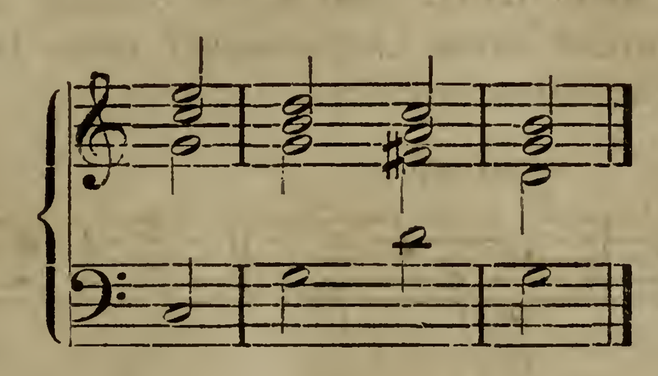

Hierauf werden die Mittelstimmen hinzugefügt, was nun keine grossen Schwierigkeiten mehr machen wird:




Die Harmonisirung der zweiten Hälfte, wie bei b, wäre, obwohl sich nirgends ein Fehler gegen eine bis jetzt erwähnte Regel zeigt, dennoch des steifen Basses und der liegenden Stimmen

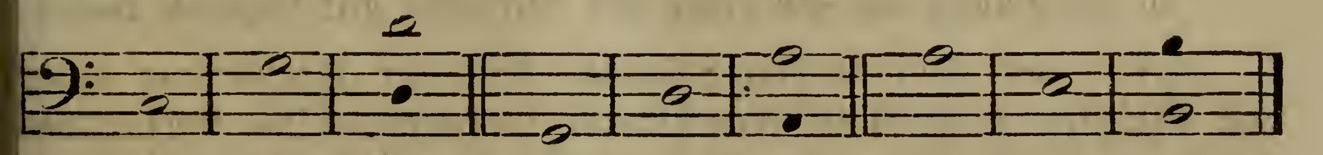
wegen zu verwerfen. Der Schüler merke sich daher die Regel: „Eine gute harmonische Bassführung gestattet, ausser beim Orgelpunkt, nur dann ein Liegenbleiben der Töne, wenn es durch nothwendige Vorbereitung eines Tones bedingt, oder durch entschiedenen Fortschritt der übrigen Stimmen ausgeglichen ist.“

Ferner soll die Fortschreitung auch melodisch sein. Unmelodisch ist sie z. B. in der Fortschreitung des Basses im folgenden Beispiele:

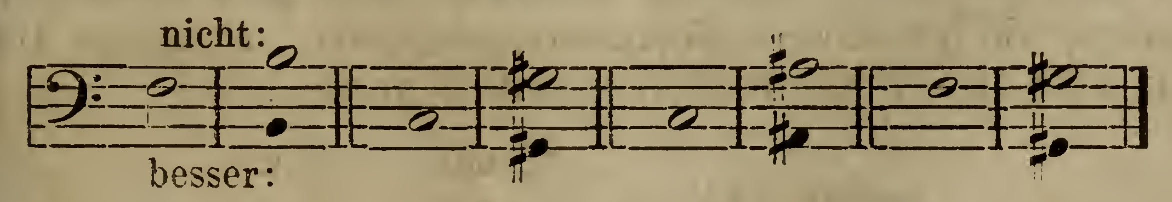


Zu vermeiden sind also:

a. Quarten- und Quintenfolgen in derselben Richtung, welche sich durch Versetzung des letzten Tones um eine Oktave tiefer oder höher verbessern lassen, z. B.



b. übermässige Tonfortschreitungen und Sprünge; verminderte dagegen gut zu benutzen:




c. der Sprung in die grosse Septime; dagegen ist der Sprung in die kleine Septime bei Versetzung desselben Akkordes gebräuchlich:



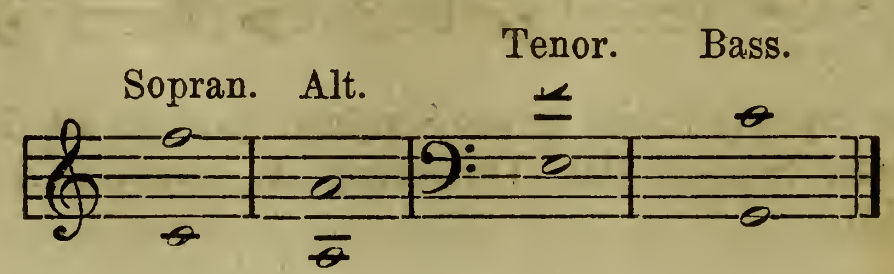

„Sprungweise Führung einer oder zweier Stimmen ist nur dann statthaft, wenn durch eine dritte Stimme die harmonische Verbindung entweder durch Liegenbleiben eines Tones oder durch Gegenbewegung erhalten bleibt“:




In Beziehung auf die Lage der Stimmen gilt folgende Regel:

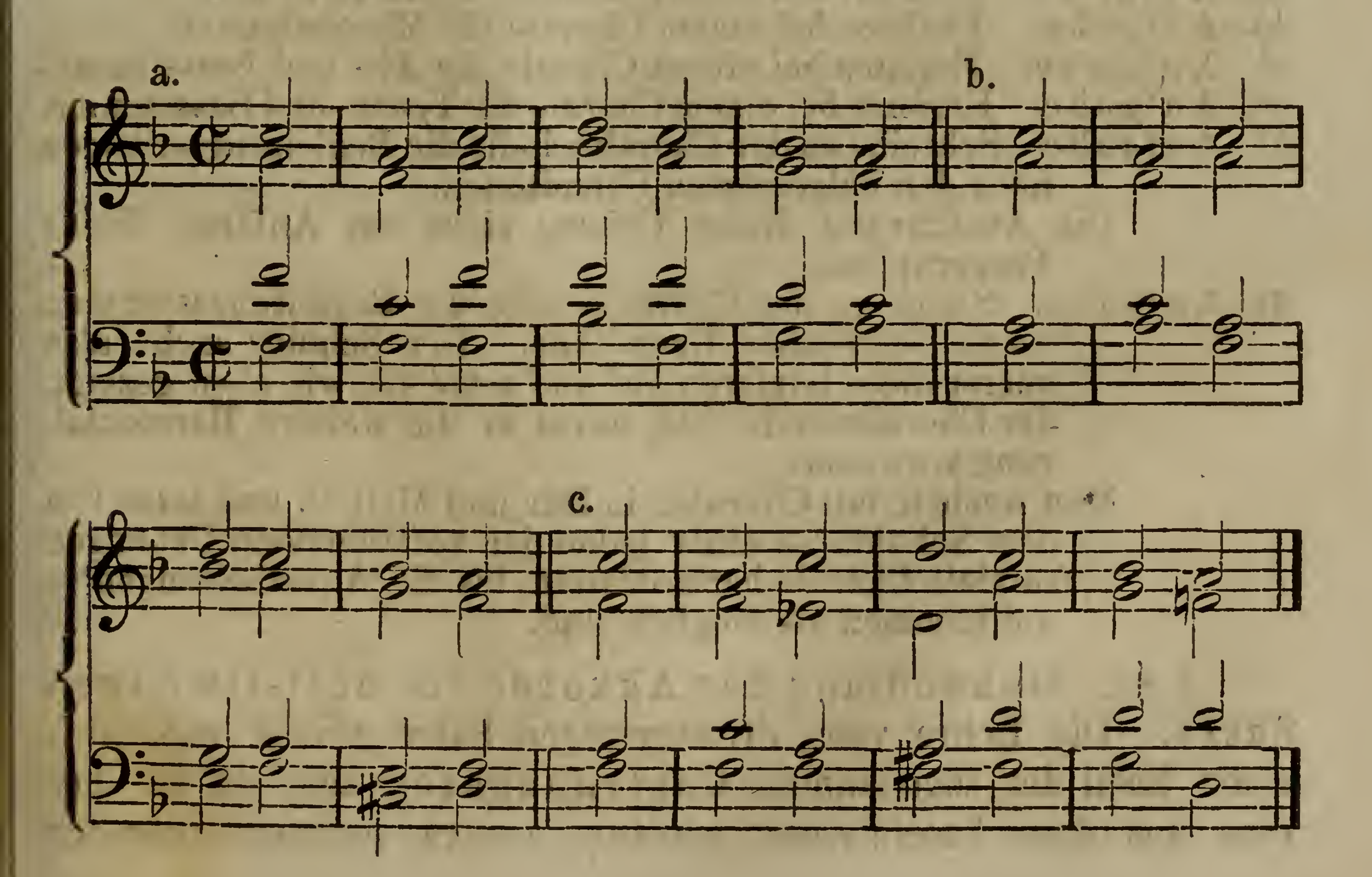
„Von den drei oberen Stimmen darf die Entfernung einer zur nächsten nicht über eine Oktave betragen. Das Verhältniss des Basses zum Tenore gestattet jedoch Ausnahmen.“

Der Umfang der vier Stimmen darf beim Choral, sowohl für den Chor als Gemeindegesang überhaupt nicht jene Ausdehnung erhalten, wie bei anderen Gesangscompositionen. Folgender Umfang sollte ohne Noth nicht überschritten werden:



Bei der Harmonisirung eines Chorals ist ferner auf den Charakter des Liedes und der Melodie, auf die richtige Wahl der Tonart und der Harmonien, sowie auf einen guten Wechsel der Tonschlüsse und Modulationen Rücksicht zu nehmen.

Nachstehende Harmonisirung ist mehr oder weniger tadelhaft: Bei a vermisst man in den drei ersten Akkorden die wohlthuende Gegenbewegung; zudem ist es nicht gut, mit dem hohen f im Tenor zu beginnen. Auch die bei b angewandte Stimmenvertheilung und Fortschreitung ist beim Chorale verpönt. Besser ist in dieser Hinsicht die Harmonisirung bei c; allein es ist zu gesucht, schon am Anfange des Chorals zu moduliren. Was indessen schon früher über die Modulation in den Tonstücken im Allgemeinen gesagt wurde, gilt auch hier: Choräle der Durtonart moduliren gern in die Dominantentonart und auch in ihre Paralleltonart, Choräle der Molltonart in ihre Paralleltonart und nächstverwandte Durtonart.



Was nun die Ausführung der praktischen Uebungen mit Zugrundlegung der Choralmelodien anbelangt, so müssen sie vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren, vom Leichteren zum Schwereren fortschreiten, und wie Gottfried Weber schon andeutet; „Die Uebungen sollen von Aufgaben ausgehen, bei welchen dem Uebenden das Meiste schon gegeben ist, zu Aufgaben, bei denen er Vieles und zuletzt gar Alles aus sich selber zu erzeugen hat." — Dieser Weg ist zum Theile schon am Anfange dieses Paragraphen gezeigt und soll in den folgenden Aufgaben weiter verfolgt werden.

Der Lehrer wähle gut harmonisirte Choräle aus, schreibe dieselben ab, lasse aber in den Abschriften eine oder zwei Stimmen aus, welche der Schüler wieder zu ergänzen hat. Dieses ist auch der sicherste Weg beim Selbstunterrichte und zur Selbstcorrectur.

41. Aufgabe. **Ergänze im Chorale die Bassstimme.**
42. Aufgabe. **Ergänze bei einem anderen Chorale die Altstimme.**
43. Aufgabe. **Ergänze bei einem Chorale die Tenorstimme.**
44. Aufgabe. **Ergänze bei einem Chorale die Mittelstimmen.**
45. Aufgabe. **Ergänze bei einem Chorale die Alt- und Bassstimme.**
46. Aufgabe. **Ergänze bei einem Chorale die Tenor- und Bassstimme.**
47. Aufgabe. **Schreibe zu der Choralmelodie die Begleitungsstimmen nach den beigesetzten Grundtönen.**
   **Die Ausführung dieser Uebung siehe am Anfange dieses Paragraphen.**
48. Aufgabe. **Suche zu der Choralmelodie die Begleitungsstimmen ohne beigesetzte Grundtöne. Der Schüler suche also zuerst diese letzteren auf und setze sie, wie oben gezeigt, der Choralmelodie bei, bevor er die weitere Harmonisirung vornimmt.**
   **Man wechsle mit Chorälen in Dur und Moll ab und lasse von dem Schüler bei einer jeden der vorstehenden Uebungen so viele Choräle harmonisiren, bis die Ausarbeitungen so vollkommen als möglich sind.**

§ 80. Behandlung der Akkorde im dreistimmigen Satze. Die Lehre vom dreistimmigen Satze macht eigentlich einen Theil des sogenannten Contrapunktes aus; es ist dies eine aus dem Lateinischen punctum contra punctum (nämlich

Punkt oder Note gegen Note) hergenommene Benennung für die polyphone Schreibart, d. h. solche, die zwei oder mehrere melodisch ausgebildete Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführt, wie z. B. in der Fuge. Da es aber nicht einem jeden Schüler und selbst nicht einmal jedem Lehrer möglich ist, die umfassende Lehre des Contrapunktes durchzumachen, die dreistimmige und zweistimmige Behandlung der Akkorde aber dennoch sehr oft angewendet wird: so halten wir es für zweckmässig, das Nothwendigste davon schon hier mitzutheilen.

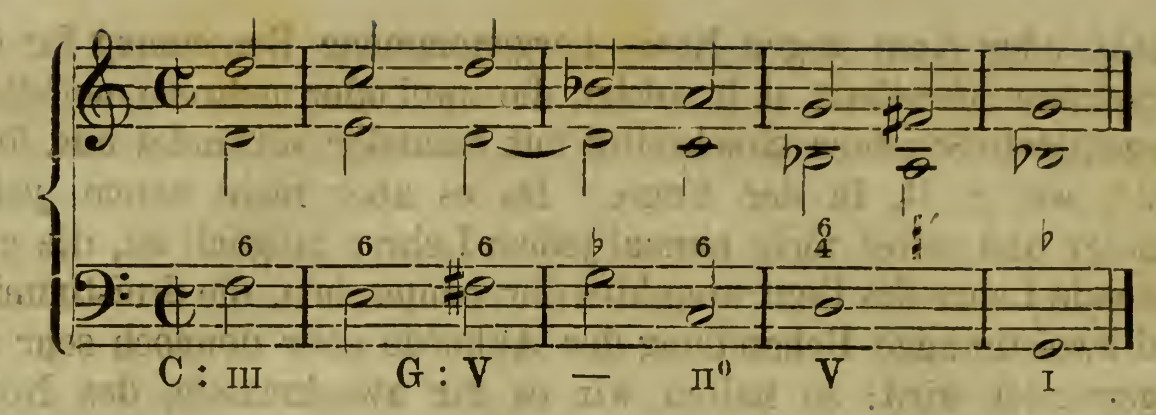
Obschon nun die bereits beim vierstimmigen Satze entwickelten Regeln und Grundsätze im Allgemeinen auch beim dreistimmigen Satze anwendbar sind, so hat man bei dem letzteren dennoch wieder besondere Regeln zu beobachten.

I. Was nun zunächst den dreistimmigen Satz des Dreiklanges betrifft, so kann meistens die Quinte wegfallen, in manchen Fällen auch der Grundton; dagegen ist die Terz als wesentlichster Bestandtheil des Dreiklanges nicht leicht wegzulassen. Zu den Fällen, wo letzteres stattfinden darf, gehören z. B. folgende:

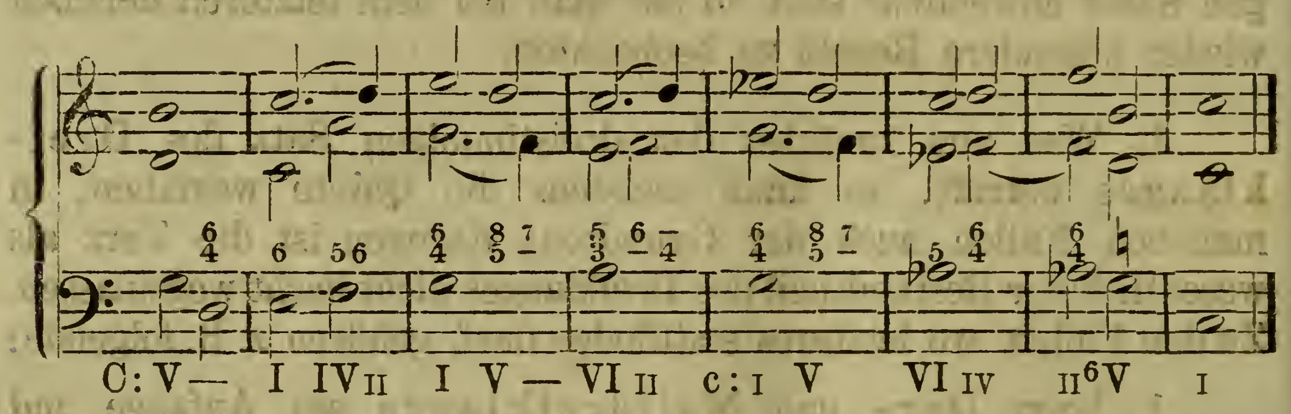
1) beim Dur- und Molldreiklange am Anfange und Schlusse eines Satzes:




2) beim Sextenakkorde des Dur-, Moll- und verminderten Dreiklanges:




3) Der Quartsextenakkord des Dur-, Moll-, verminderten und übermässigen Dreiklanges kann nur dann ohne Quarte oder Sexte erscheinen, wenn er schon seiner Stellung nach als solcher unverkennbar ist, wie z. B.

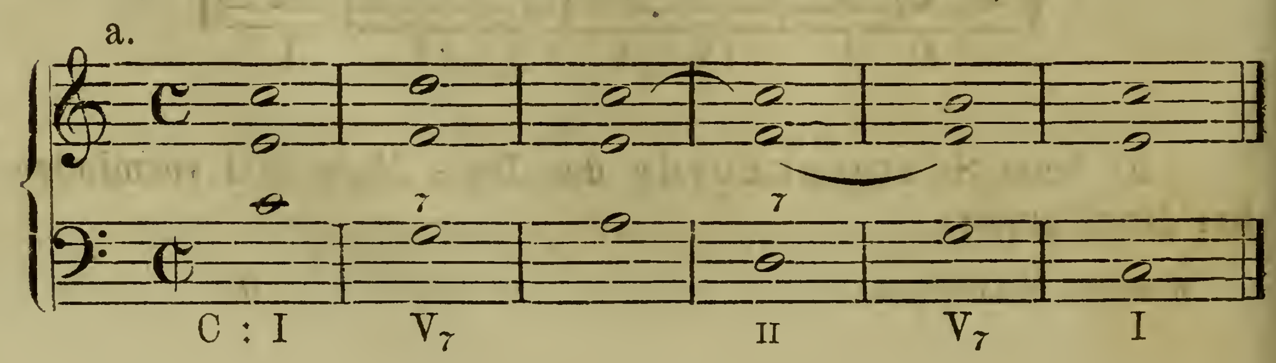


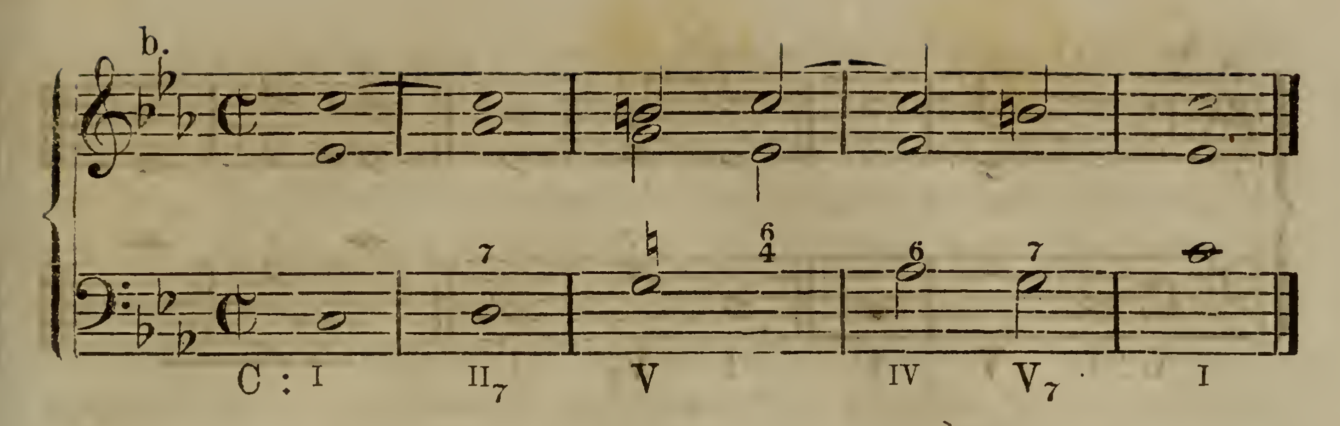

Die meisten der übrigen Dreiklänge müssen jederzeit vollständig erscheinen, weil sie sonst nicht erkennbar sind.

II. Beim Septimenakkorde muss natürlich immer eines seiner Bestandtheile fehlen; nur darf dies nicht die Dissonanz, als die wesentlichste Tonverbindung, sein.

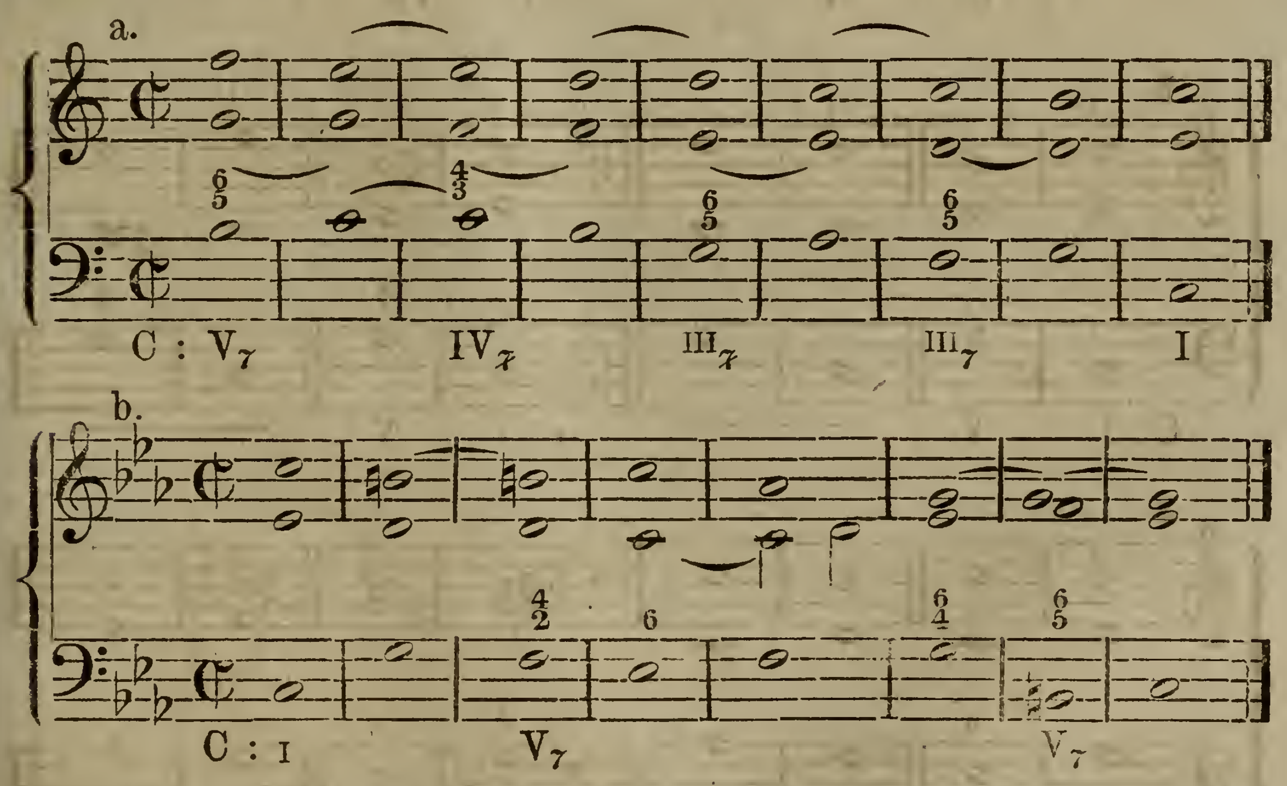
1) Dem Septimenakkorde in primärer Form kann die Quinte fehlen, die Terz aber nur dann, wenn durch die Quinte und Septime der Akkord hinlänglich erkenntlich ist, z. B.

a.

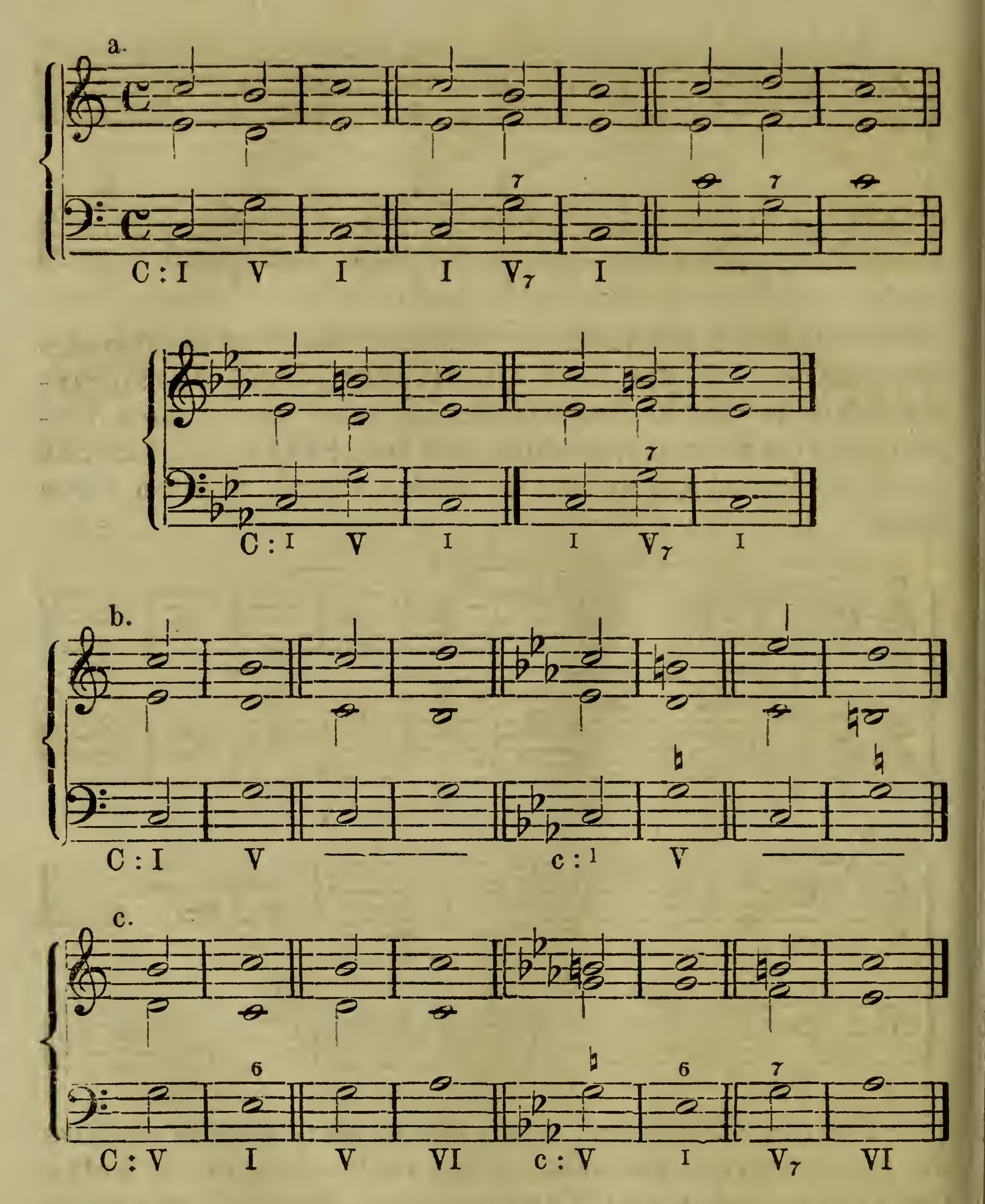





2) Was die sekundären Formen des Septimenakkordes anbelangt, so soll man beim Quintsexten- und Terzquartenakkorde das Septimenverhältniss, oder durch dessen Umkehrungen das Sekundenverhältniss, und beim Sekundenakkorde die Sekunde und Quarte in den beiden oberen Stimmen hören lassen, z. B.

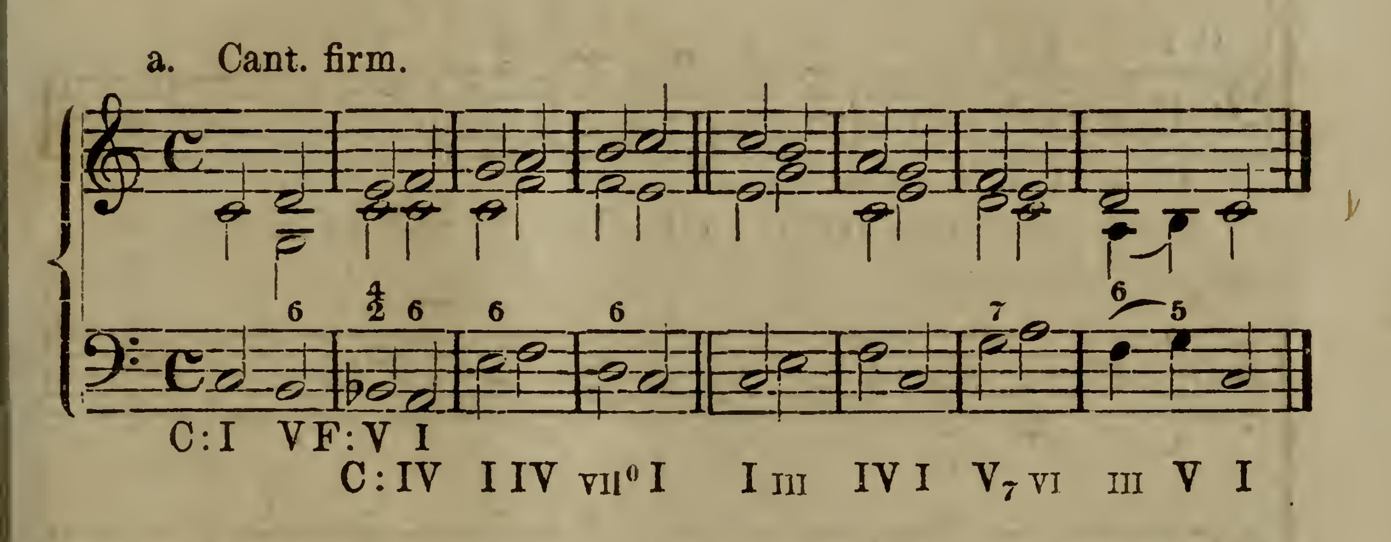



Für den Schüler wird es von Nutzen sein, wenn er zunächst die Dreistimmigkeit anwendet: a) auf vollkommene, b) halbe Cadenzen, und c) auf Trugschlüsse der Dur- und Molltonart, z. B.

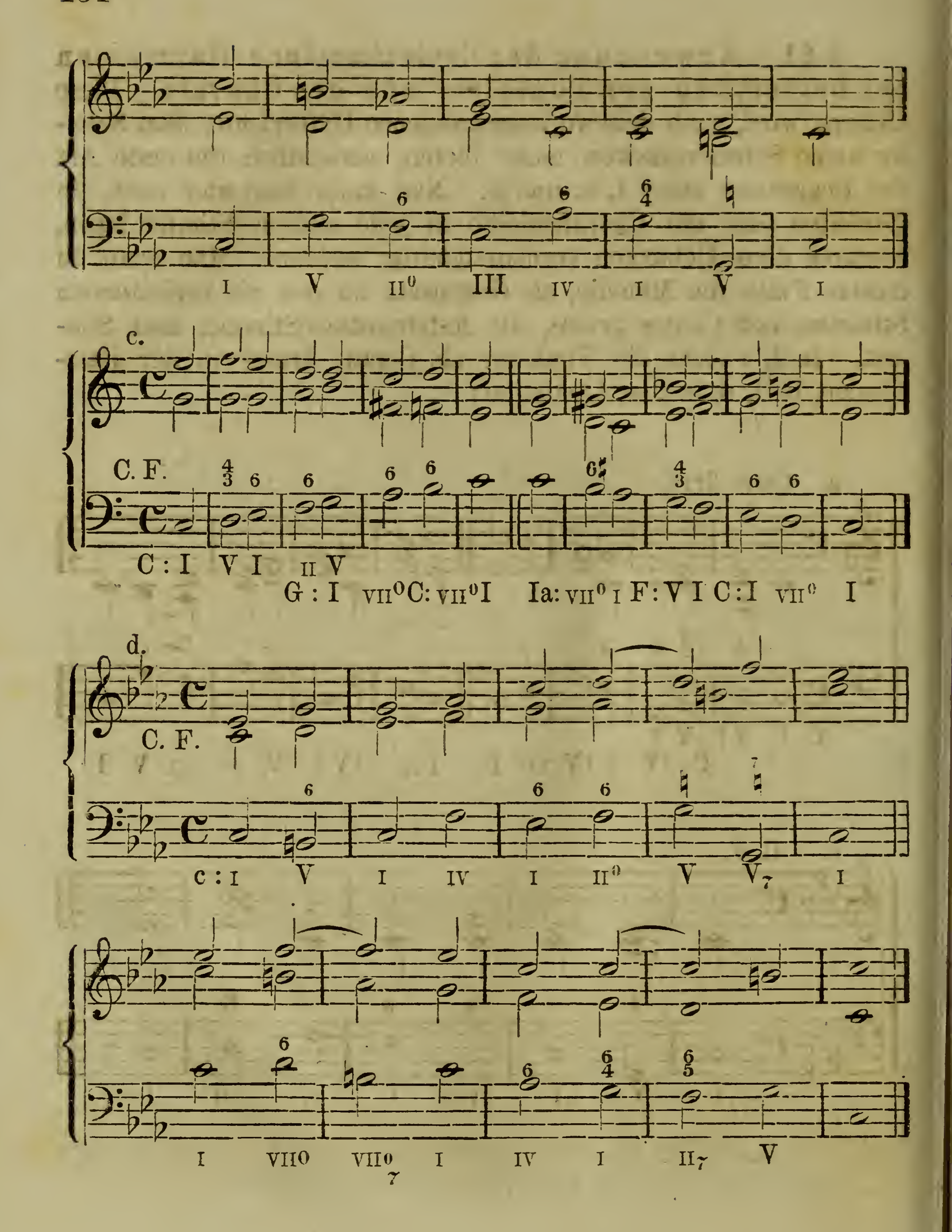



49. Aufgabe: Bilde in sämmtlichen Dur- und Molltonarten: a) vollkommene, b) halbe Cadenzen, und c) Trugschlüsse.

§ 81. **Anwendung der dreistimmigen Harmonien bei Begleitung der Tonleiter und des Chorals.** Diese Uebung wird, nach dem vorausgegangenen Unterrichte, dem Schüler keine Schwierigkeiten mehr bieten, namentlich die erste Art der Begleitung unter I, a. und b. Nun kann man aber auch die Tonleiter oder die Choralmelodie in jede andere Stimme legen, wodurch diese Uebungen vermannigfaltigt werden. Man nennt in diesem Falle die Melodie, als Gegensatz zu den sie begleitenden Stimmen, den Cantus firmus, die feststehende Stimme, auch Subject. In I, c steht die Tonleiter als Cantus firmus in der Bassstimme, in I, d in der Altstimme:



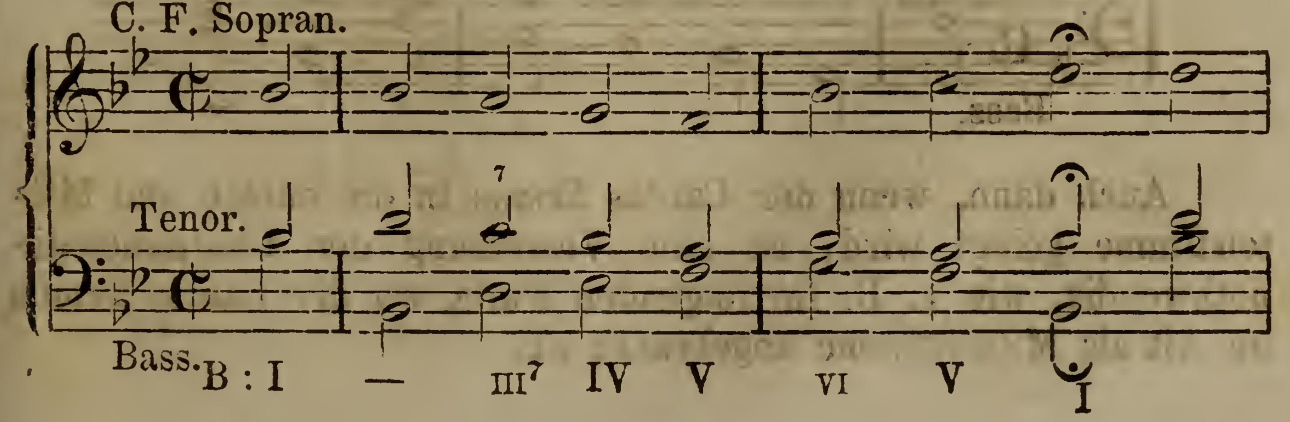




I V II0 III IV I V I
c.
C. F.
C : I V I II V
G : I VII0 C: VII0 I Ia: VII0 I F: V I C: I VII0 I
d.
C. F.
c : I V I IV I II0 V V7 I
I VII0 VII0 7 I IV I II7 V

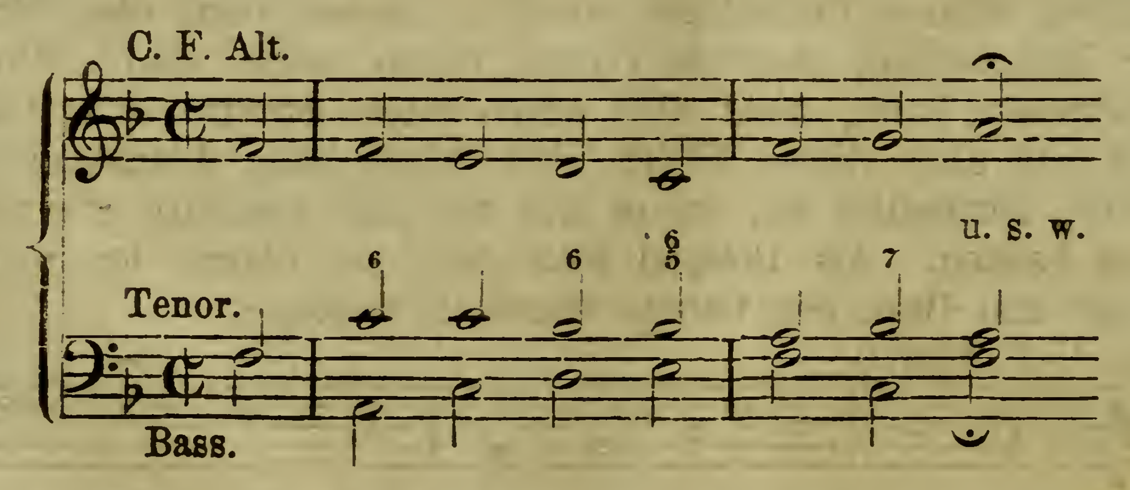
Es versteht sich von selbst, dass die Harmonisirung auch noch auf eine andere Weise, als die bezeichnete, stattfinden kann; und gerade darin besteht die Geistesgymnastik für den Schüler, dass er verschiedene Arten der Begleitung selbst erfinde.

Da bei dem dreistimmigen Satze immer eine der beiden Mittelstimmen des vierstimmigen Satzes fehlen muss, so besteht derselbe entweder aus Sopran, Tenor und Bass, oder aus Sopran, Alt und Bass. Diese Stimmen lassen aber 16 Arten der Zusammensetzung zu, z. B. 1 Sopran, 1 Tenor und 1 Bass: 1 Sopran, 1 Alt und 1 Bass; 1 Sopran, 1 Alt und 1 Tenor; 1 Sopran, 2 Alt; 1 Sopran, 2 Tenore; 1 Sopran, 2 Bässe; u. s. f.

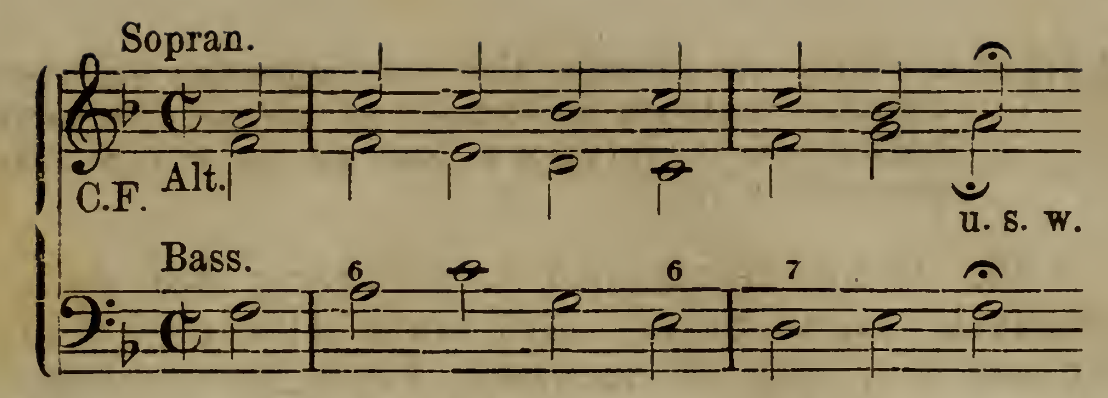
Bei der dreistimmigen Harmonisirung des Chorals merke sich indessen der Schüler, dass die beiden äusseren Stimmen in der Regel nicht entfernter und auch nicht näher zu einander stehen sollen, als dass die betreffende Mittelstimme sowohl zur deutlichen Auffassung der harmonischen Verbindung sämmtlicher drei Stimmen beitragen, als auch sich ungehindert bewegen kann. Da ferner die oberen Töne einer Stimme zugleich die stärkeren, die unteren aber die schwächeren derselben sind, so darf diejenige Stimme, welche den Cantus firmus bildet, von keiner anderen Stimme überstiegen werden; daraus folgt, dass der in der Mittelstimme liegende Cantus firmus seine obere Stimme übersteigen kann, nicht aber seine untere Stimme untersteigen darf. In allen diesen Fällen sind jedoch auch Ausnahmen gestattet, namentlich da, wo es sich um eine sangbare Stimmführung handelt. Als Beispiel folge hier ein Choral für Sopran, Tenor und Bass, den Cantus firmus im Sopran:



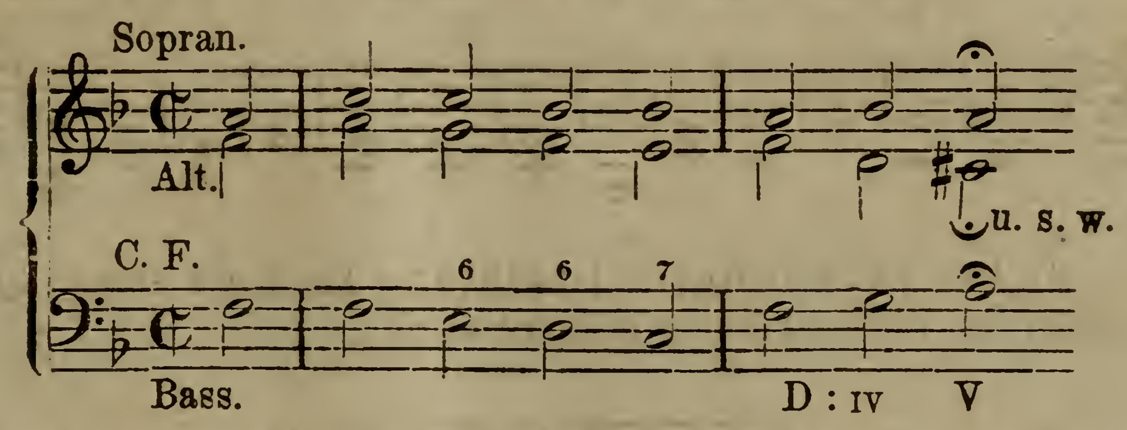
Sollte der Cantus firmus etwa im Alt oder Tenor als obere Stimme vorkommen, so müsste der Choral transponirt werden, wie z. B. in der Zusammensetzung für 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass:




Auch dann, wenn der Cantus firmus in die untere und Mittelstimme gelegt wird, ist eine Versetzung der Choralmelodie nothwendig, wie z. B. im folgenden Falle, wo der Cantus firmus im Alt als Mittelstimme angebracht ist:




Will man denselben Cantus firmus in die untere Stimme, z. B. in den Bass verlegen, so muss man, um einen füglichen Schluss bilden zu können, eine etwas ferne Modulation machen. Es eignen sich überhaupt nicht alle Choräle zu jeder Art der Begleitung gleich gut; man muss deshalb die Melodie vorher genau prüfen, um die geeignetste Begleitung zu finden:




50. Aufgabe. Setze die Dur- und Molltonleitern (bei den letztern kann abwechselnd die sogenannte melodische angewendet werden) dreistimmig. Die Tonleiter liege bald in der obern, bald in der mittleren, bald in der unteren Stimme.

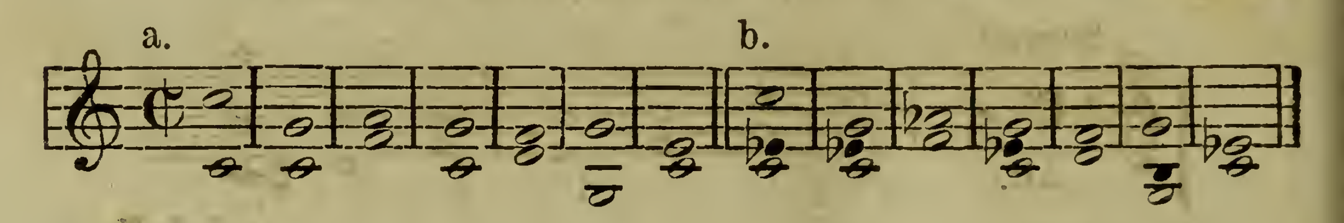
51. Aufgabe. Setze die Choräle dreistimmig abwechselnd in folgender Zusammensetzung der Stimmen, den Cantus firmus oben:

a) für Sopran, Tenor und Bass,
b) - Sopran, Alt und Bass,
c) - Sopran, Alt und Tenor,
d) - 1 Sopran und 2 Alt,
e) - 1 Sopran und 2 Tenore,
f) - 1 Sopran und 2 Bässe.
g) - 1 Alt, 1 Tenor und 1 Bass,
h) - 1 Alt und 2 Tenore,
i) für 1 Alt und 2 Bässe.
k) - 1 Tenor und 2 Bässe.
l) - 2 Soprane und 1 Alt,
m) - 2 Soprane und 1 Tenor,
n) - 2 Soprane und 1 Bass,
o) - 2 Alt und 1 Tenor,
p) - 2 Alt und 1 Bass,
q) - 2 Tenore und 1 Bass.

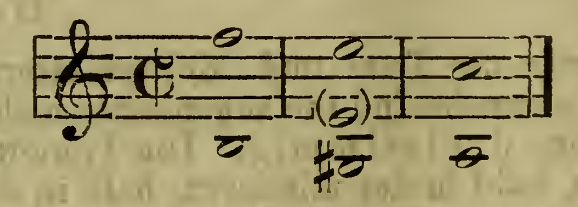
52. Aufgabe. Setze die Choräle abwechselungsweise nach obiger Zusammensetzung dreistimmig, so dass der Cantus firmus bald als Mittelstimme, bald als untere Stimme angewendet wird.

§ 82. Behandlung und Anwendung der Akkorde im zweistimmigen Satze. Gebrauch älterer Schlüssel. Es ist natürlich, dass mit nur zwei Tönen die Akkorde noch weniger bestimmt werden können, als mit drei Tönen; man kann in diesem Falle die Akkorde blos andeuten:

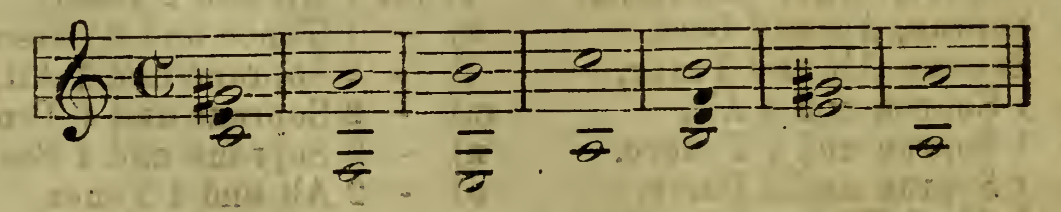
1) Der Dur- und Molldreiklang können durch deren Terzen-, Quinten- und Oktavenanschlag angedeutet, in letzterem Falle aber nur aus der Akkordfolge erkannt werden:



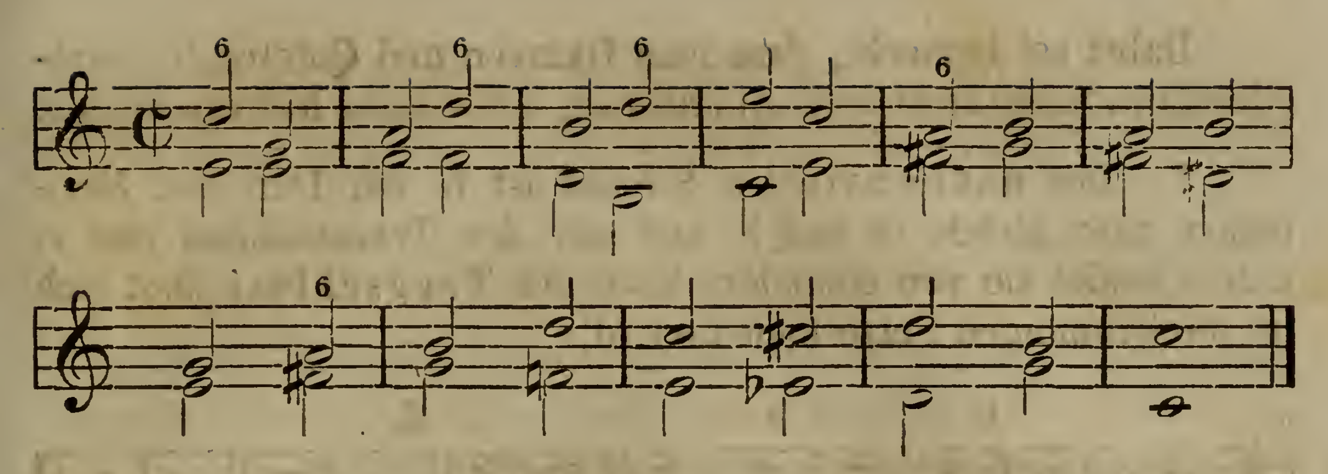

2) Der verminderte Dreiklang kann aus seiner Quinte und aus der Fortschreitung erkannt werden:



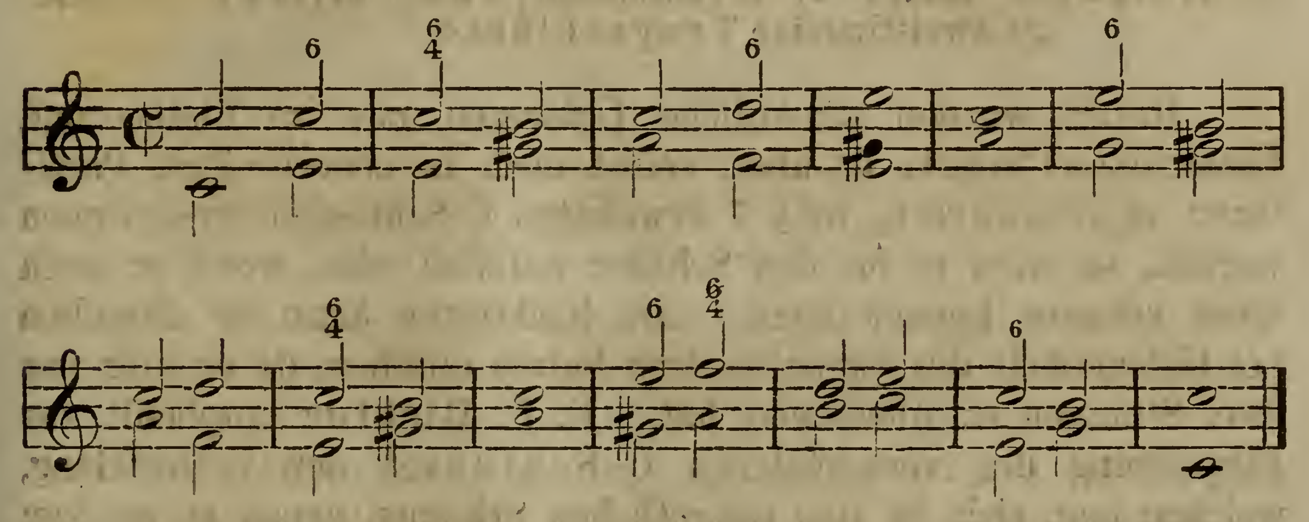
3) Auch der übermässige Dreiklang wird aus seiner Quinte erkannt:



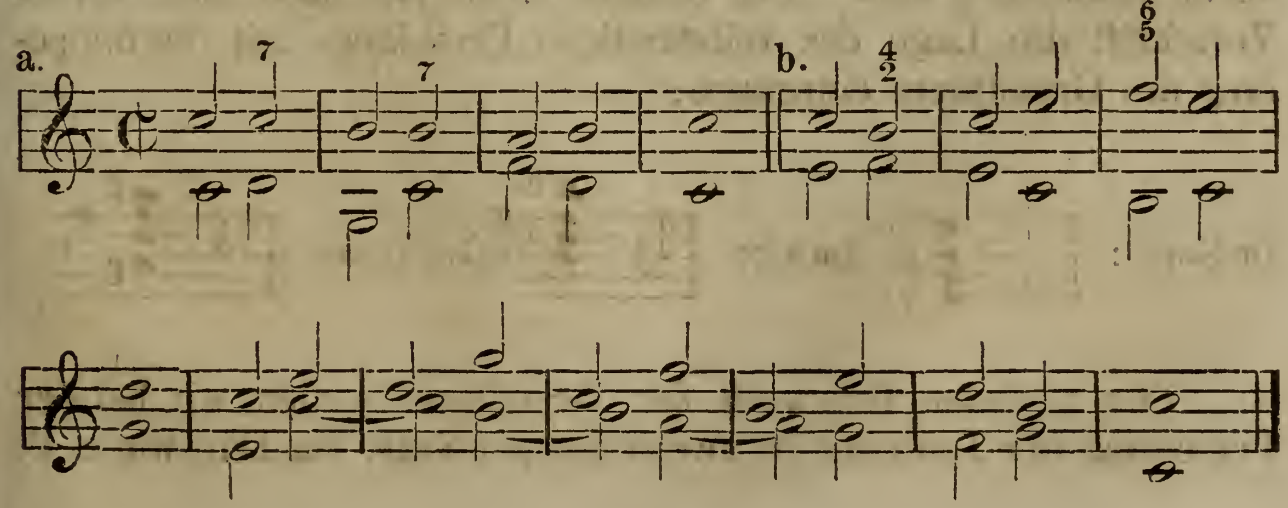
4) Die Sextenakkorde werden durch die Sexte angedeutet, und sind auch aus der Fortschreitung erkennbar:



5) Die Quartsextenakkorde werden theils durch die Quarte, theils durch die Sexte angedeutet, sind im letzteren Falle jedoch nur aus der Fortschreitung erkennbar:

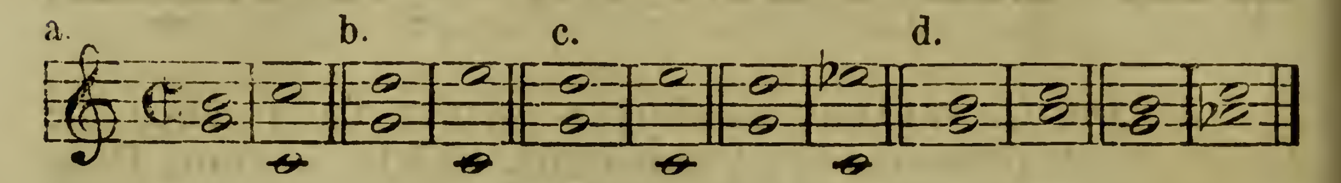


6) Der Septimenakkord wird durch die Dissonanz angedeutet:



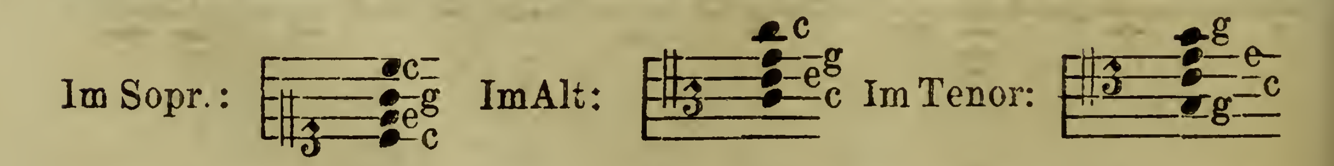
Dabei sei bemerkt, dass man Oktaven und Quinten im zweistimmigen Satze nicht gern oft anbringt, weil sie zu leer erscheinen.

7) Der authentische Schluss ist in der Dur- und Molltonart ganz gleich, (a und b) und nur der Terzenschluss (bei c) unterscheidet sie von einander: auch der Trugschluss lässt sich im zweistimmigen Satze andeuten (d):

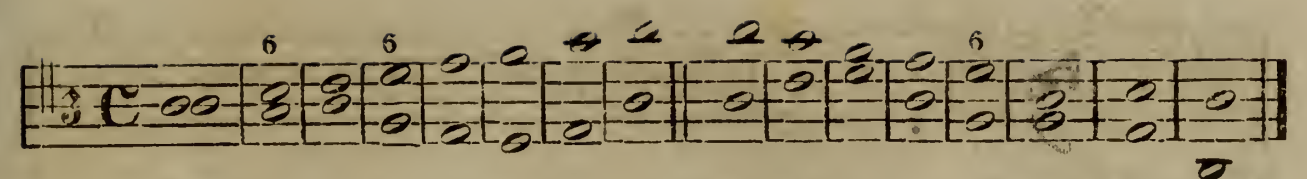



53. Aufgabe. Bilde: 1) dreistimmige authentische Schlüsse
2) zweistimmige Trugschlüsse.

Bisher wurden sämmtliche Uebungen nur im Violin- und Bassschlüssel notirt; da aber, selbst noch in neuerer Zeit, Partituren in den älteren, in § 7 erwähnten C-Schlüsseln geschrieben werden, so wird es für den Schüler nützlich sein, wenn er auch diese genauer kennen lernt. Am leichtesten kann er dieselben bei Gelegenheit des zweistimmigen Satzes einüben, da er hier nur zwei Stimmen zu übersehen hat. E. F. Richter empfiehlt zur Einprägung der verschiedenen C-Schlüssel den C-Dreiklang, welchen man sich in den sämmtlichen Stimmen genau zu merken hat, worauf alsdann die dazwischen und daneben liegenden Noten leicht aufzufinden sind. Der Schüler möge sich also nach dieser Vorschrift die Lage des vollständigen Dreiklangs mit Verdoppelung des Grundtones einprägen:



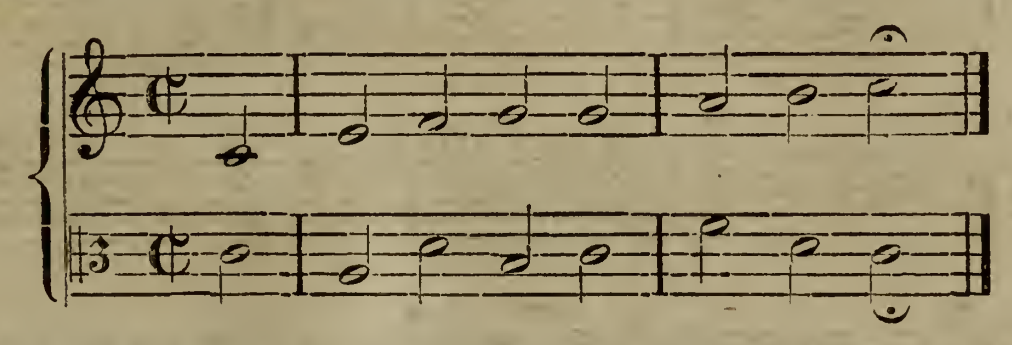

Den nächsten Gebrauch der C-Schlüssel wollen wir bei der Begleitung der Tonleiter im zweistimmigen Satze machen, wie z. B.




54. Aufgabe. Schreibe in ähnlicher Weise die Dur- und Molltonleitern mit Anwendung der verschiedenen C-Schlüssel auf.

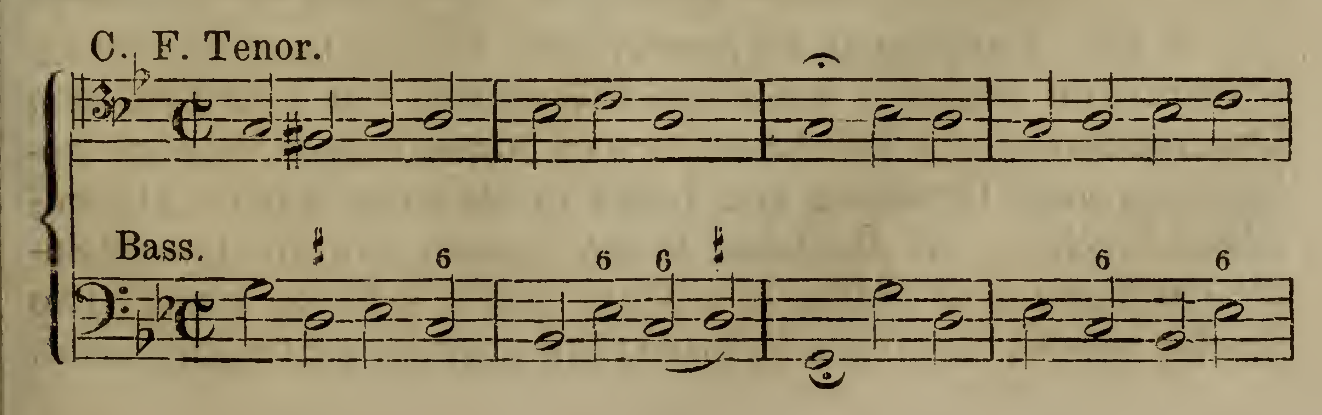
Bei der Harmonisirung des Chorals merke man sich ausser den schon oben erwähnten Regeln noch folgende:

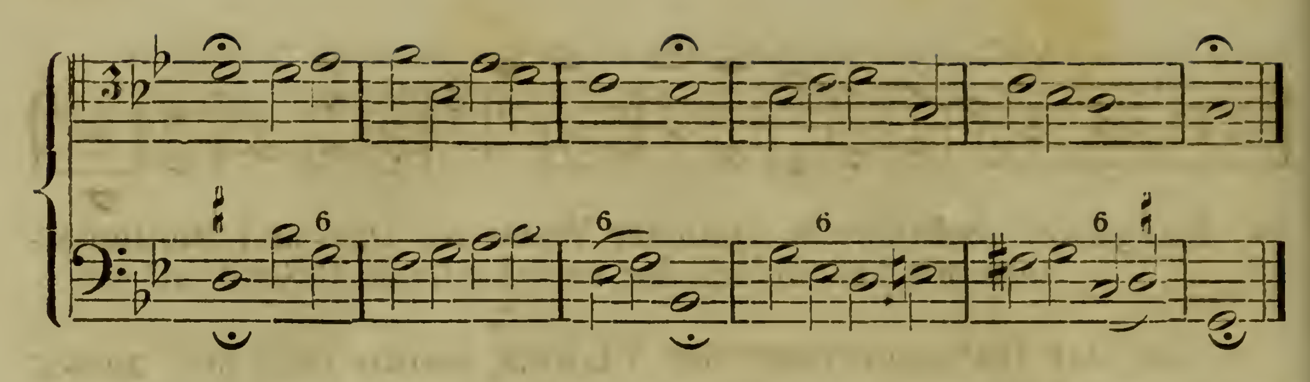
1) Soll die tiefere Stimme zugleich als die bassführende betrachtet werden, so muss sie auch bassartig fortschreiten, wie z. B.



2) Die besten Fortschreitungen sind diejenigen, welche aus Terzen und Sexten bestehen, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass die tiefere Stimme nicht bassartig sein soll.

Die Zusammensetzung der zwei Stimmen kann auf folgende Weise stattfinden: a) für Sopran und Bass, b) für Sopran und Tenor, c) für Sopran und Alt, d) für Alt und Bass, e) für Alt und Tenor, f) für Tenor und Bass. Im folgenden Beispiele in der Zusammensetzung von Tenor und Bass liegt der Cantus firmus im Tenor:





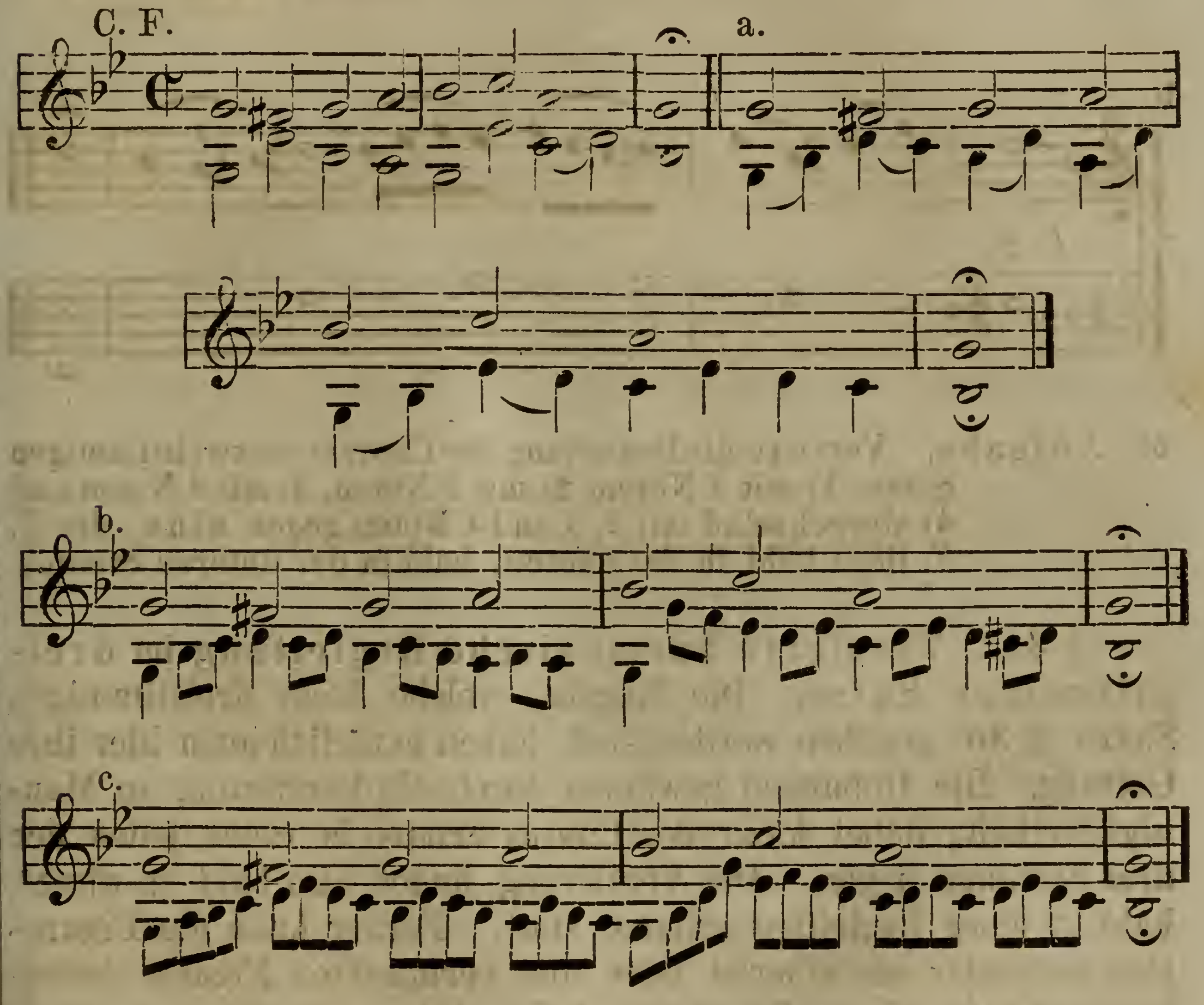
Will man den Cantus firmus in die untere Stimme legen, so muss die Melodie transponirt werden:



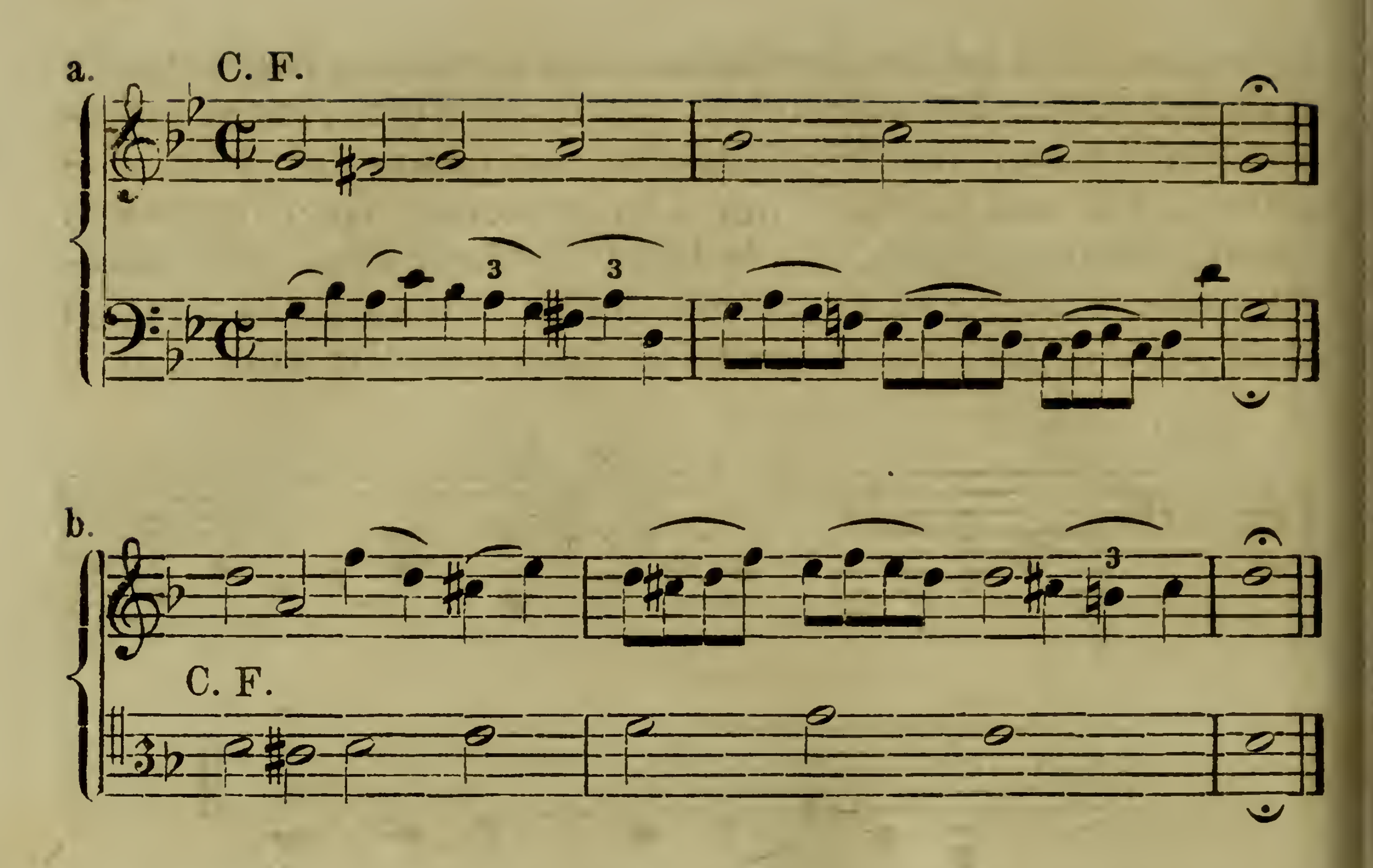

55. Aufgabe. Setze die Choräle zweistimmig mit Abwechslung der verschiedenen Zusammensetzung der Stimmen; der C. F. liege bald in der oberen, bald in der unteren Stimme.

§ 83. Verzierte harmonische Begleitung im zweistimmigen Satze. Schon bei Gelegenheit der Lehre von den Durchgangsnoten (§ 68) kamen zwei Noten gegen eine zu stehen, was mehr Bewegung und Leben in die sonst starren Akkordfolgen brachte. In ähnlicher Weise können nun in einer Melodie ebenfalls: a) 2 Noten, b) 3 Noten und c) 4 Noten gegen eine gesetzt werden, was man Figuration oder Verzierung nennt.

Nebst den schon bei den Durchgangsnoten erwähnten Regeln merke man sich noch, dass sämmtliche Noten der Verzierung so geordnet sein müssen, dass die Tonfolgen der daraus gebildeten Figuren, wie man die zu einer Note gehörigen Verzierungsnoten nennt, sowohl für sich, als in ihrer Verbindung mit jeder nachfolgenden Figur, sangbar und ebenso zusammenhängend sind, wie dies bei dem unverzierten Satze erfordert wird, z. B.

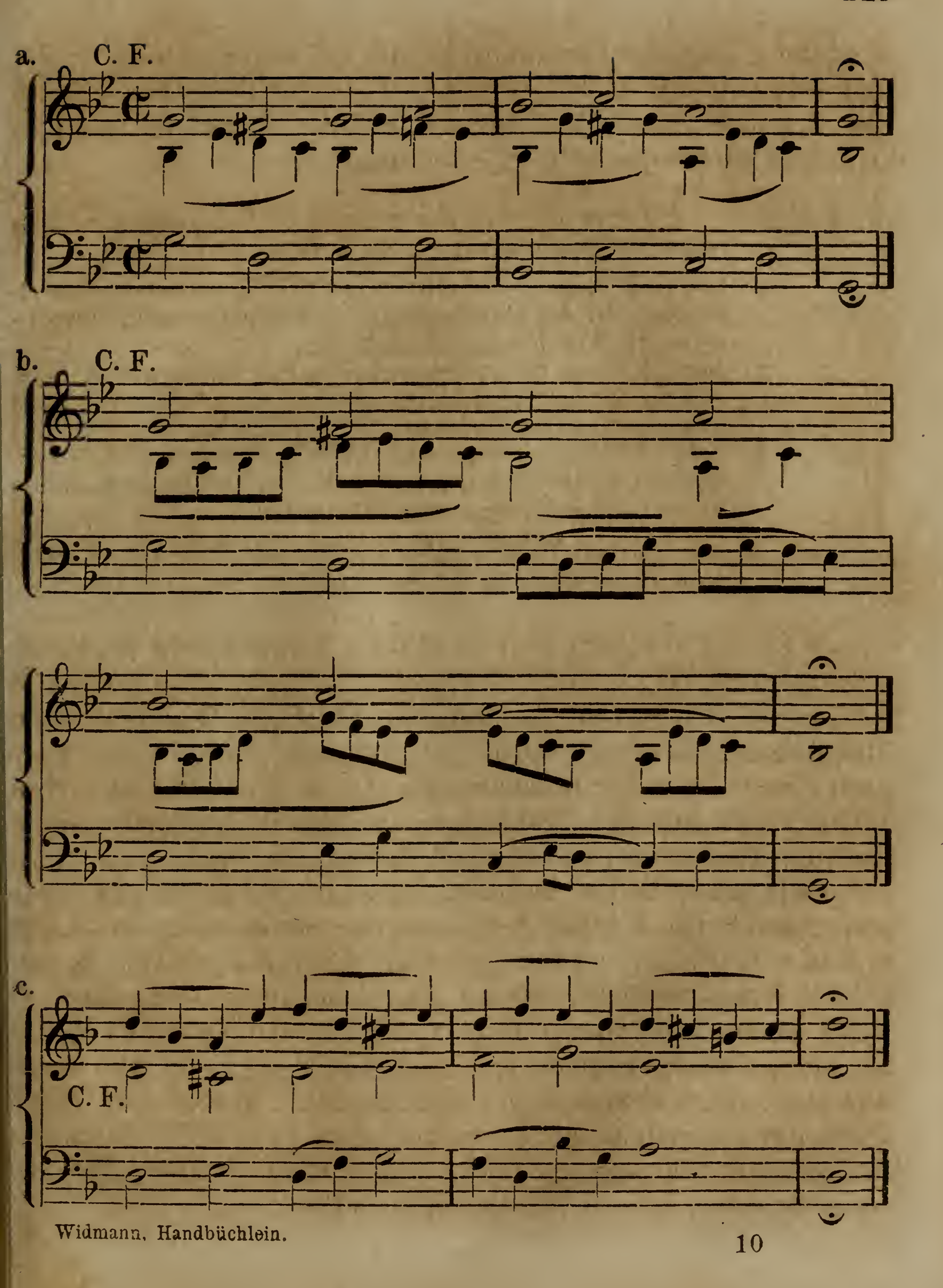



Auch ab wechse lnd, bald mit 2, bald mit 3 und 4 Noten gegen eine Note des Cantus firmus kann die Begleitung stattfinden, welche man dann vermischte Verzierungen nennt. Der Cantus firmus kann in allen diesen Fällen entweder a) in der oberen, oder b) in der unteren Stimme liegen:




56. Aufgabe. Verziere die Begleitung der Choräle im zweistimmigen Satze: 1) mit 2 Noten, 2) mit 3 Noten, 3) mit 4 Noten und 4) abwechselnd mit 2, 3 und 4 Noten gegen eine; der C. F. liege bald in der oberen, bald in der unteren Stimme.

§ 84. Verzierte harmonische Begleitung im dreistimmigen Satze. Die Regeln, welche beim dreistimmigen Satze (§ 80) gegeben worden sind, haben natürlich auch hier ihre Geltung. Die Uebungen gewinnen durch die Verzierung an Mannigfaltigkeit; dabei kann der Cantus firmus in einer jeden der drei Stimmen liegen. Die Verzierung findet also bald in dieser, bald in jener Begleitungsstimme statt. Ferner kann die Figuration entweder aus einerlei oder aus vermischten Figuren bestehen, und in dieser Verschiedenheit wieder entweder nur einer Stimme, oder abwechselnd bald dieser, bald jener zugetheilt werden. Nachfolgende Beispiele werden genügen, dem Schüler diese Art der Figuration verständlich zu machen:


a.
C. F.
b.
C. F.
c.
C. F.

Bei a liegt die Verzierung im Alt, bei b abwechselnd im Alt und Bass, in beiden Fällen der C. F. in der Oberstimme; bei c liegt der C. F. in der Mittelstimme und die Verzierung bald einzeln, bald gemeinschaftlich im Sopran und Bass.

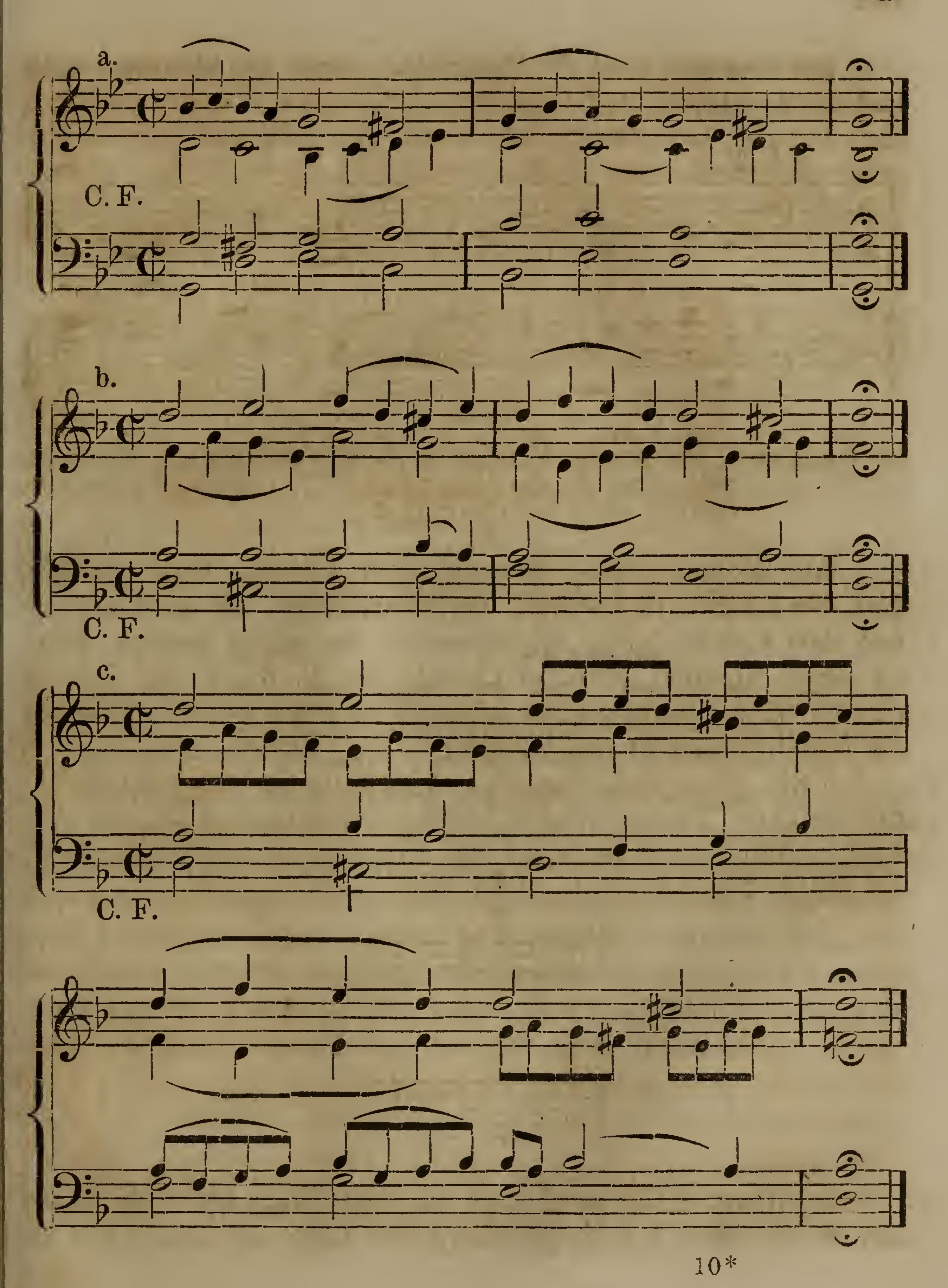
57. Aufgabe. Figurire die Begleitung der Choräle im dreistimmigen Satze auf folgende verschiedene Arten:

1) Der C. F. liege in der Oberstimme, wobei a) die Mittelstimme, b) die Unterstimme, c) beide Stimmen abwechselnd die Verzierung übernehmen;
2) der C. F. liege in der Mittelstimme, wobei a) die Oberstimme, b) die Unterstimme, und c) diese beiden Stimmen abwechselnd die Verzierung übernehmen:
3) der C. F. liege in der Unterstimme, wobei a) die Oberstimme, b) die Mittelstimme, und c) diese beiden Stimmen abwechselnd die Figuration übernehmen.

In allen diesen Fällen sollen die Figuren bald unvermischt, bald vermischt angewendet werden.

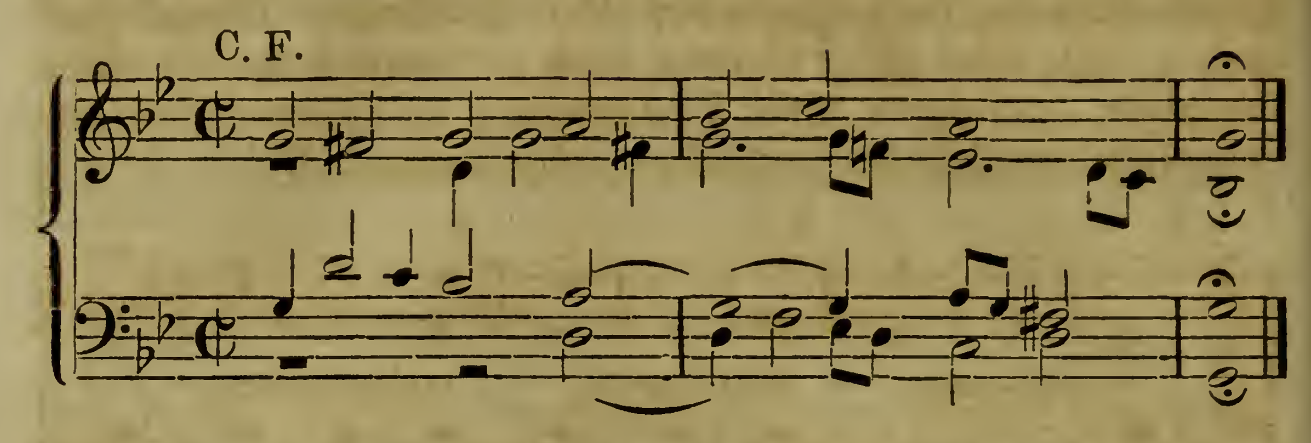
§ 84. Verzierte harmonische Begleitung im vierstimmigen Satze. Die Verzierung im vierstimmigen Satze wird gerade ebenso, wie im dreistimmigen Satze behandelt. Die Mannigfaltigkeit der Uebungen ist eine noch grössere, und kann auch vom Schüler nur in einer Auswahl von den vielen möglichen Fällen geübt werden. Dabei hat sich derselbe auch hier an die seither entwickelten Gesetze und Regeln zu binden.

Wie schon früher bemerkt, kann der C. F. bei dem vierstimmigen Satze in einer jeden der vier Stimmen liegen. Liegt z. B. der C. F. im Sopran, so lässt sich die Verzierung in folgender Weise vertheilen: a) im Alt, b) im Tenor, c) im Bass, d) theils abwechselnd, theils vereint, im Alt und Tenor, e) ebenso im Alt und Bass, f) ebenso im Tenor und Bass, g) im Alt, Tenor und Bass, theils abwechselnd, theils vereint. In ähnlicher Weise findet die Vertheilung der Figuration statt, wenn der C. F. in den drei anderen Stimmen liegt. Hier folgen einige Verzierungen unseres Beispiels; nun im vierstimmigen Satze:



a.
C. F.
b.
C. F.
c.
C. F.

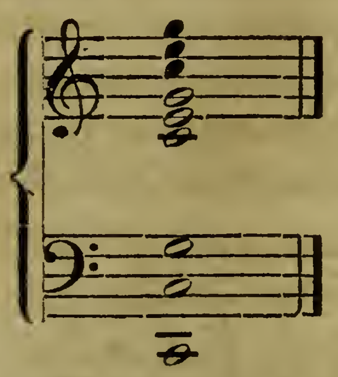
Interessanter wird die Figuration, wenn die Stimmen nach und nach eintreten, z. B.




58. Aufgabe. Wende die Verzierung beim vierstimmigen Satze an nach Auswahl aus obiger Uebersicht; den C. F. abwechselnd in einer der vier Stimmen.

Am Schlusse dieser Uebungen sei übrigens noch bemerkt, dass der Schüler sich sowohl vor überladener, als gezwungener und dem Chorale nicht angemessener Begleitung sorgsam hüte. Fleissiges Studium figurirter Choräle von S. Bach und Krebs werden seine Kenntnisse und seinen Geschmack in dieser Hinsicht am besten befördern und läutern.

§ 86. **Behandlung der Akkorde im mehrstimmigen Satze.** Fassen wir die 6 ersten Naturtöne (§ 21.) als Akkord zusammen, so erscheint der Grundton in demselben 3mal, die Quinte 2mal, die Terz nur 1mal:

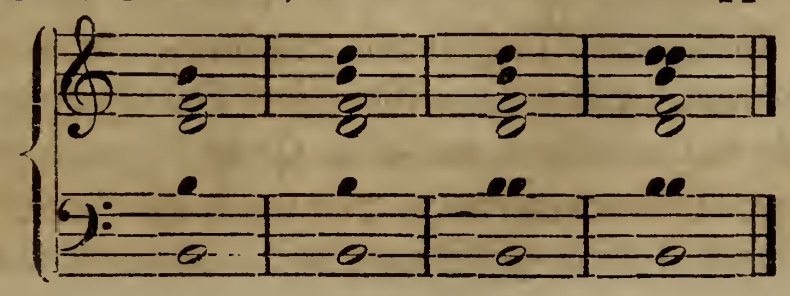


In diesem Zusammenklange giebt uns die Natur nicht allein den Wink, durch Verdoppelung den Akkorden mehr Fülle zu

geben, sondern sie deutet damit zugleich auch das Gesetz an, nach welchem diese Verdoppelung statthaben darf. Es geht daraus hervor, dass der Dreiklang durch eine gleichzeitige Hinzufügung einiger, oder aller dieser Oktaven auch zu einem fünf- und sechsstimmigen, und durch deren Verdoppelung zu einem sieben- und achtstimmigen Akkorde gemacht werden kann, z. B.



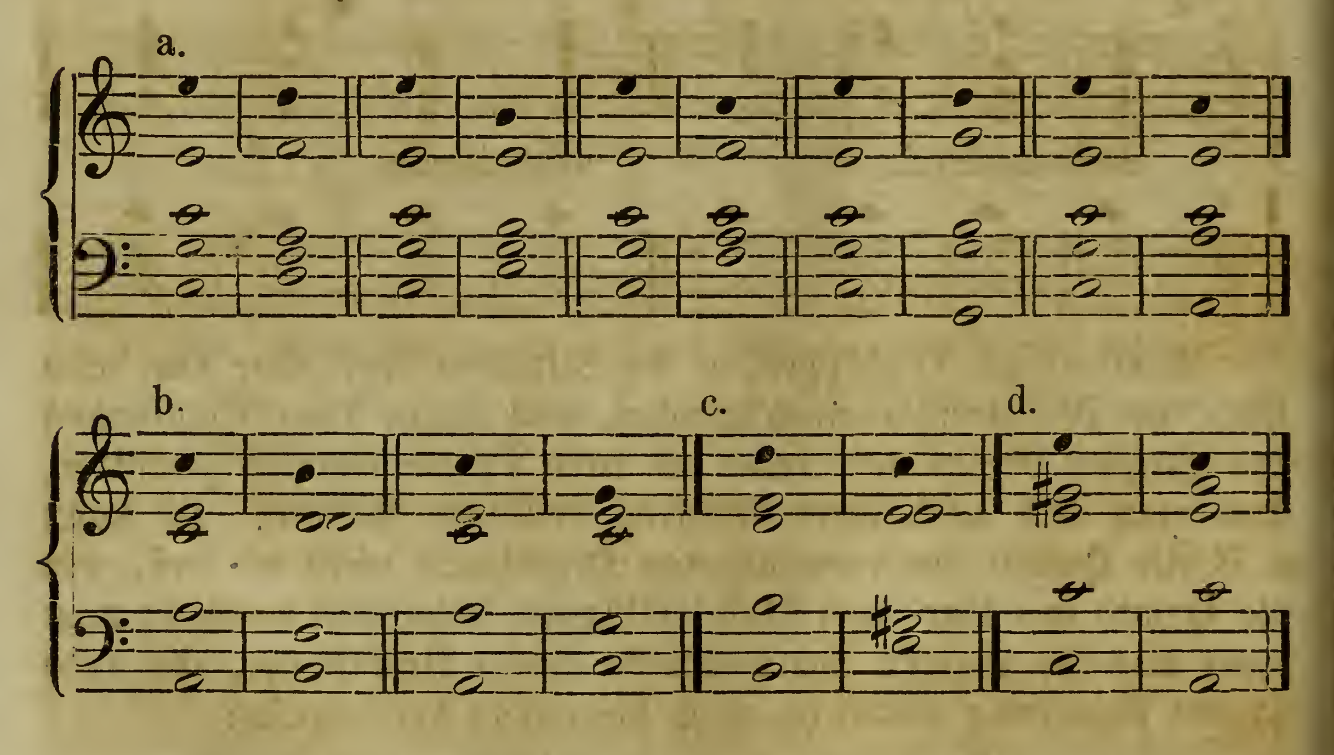

Eine solche Verdoppelung der Stimmen darf aber nur beim Dur- und Molldreiklange stattfinden, weil einige Tonverbindungen der übrigen Dreiklänge keine so freie Fortschreitung gestatten, dass man sich auch ihrer Oktaven bedienen könnte. So kann z. B. die Quinte des verminderten Dreiklangs nicht so frei, wie die Quinte des Dur- und Molldreiklangs, behandelt werden; man muss also die übrigen Bestandtheile dieses Dreiklangs, die eine freiere Bewegung gestatten, noch besonders verdoppeln:



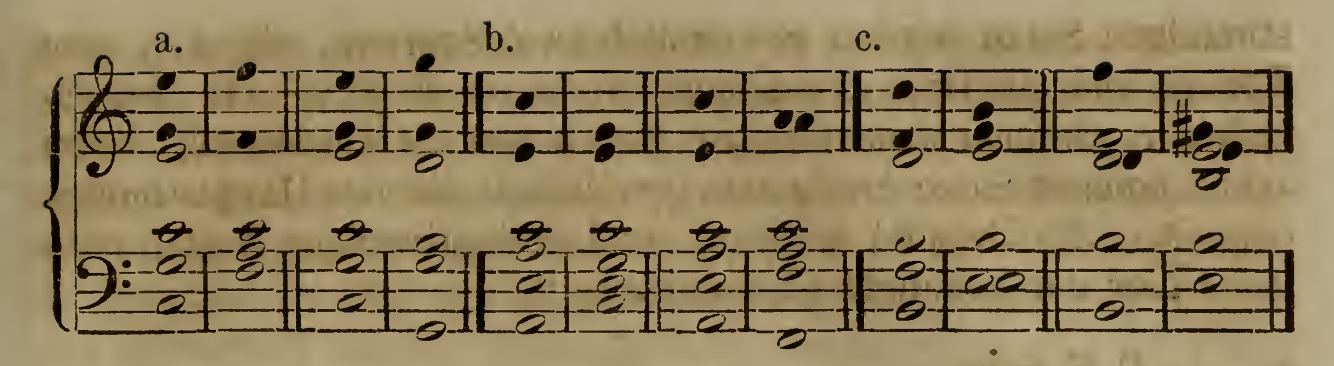
Die sekundären Formen der Dreiklänge sind denselben Beschränkungen unterworfen wie die Dreiklänge in der primären Form selbst. Ebenso bedarf die Anwendung auf den Septimenakkord und seine sekundären Formen keiner besonderen Vorschrift, da durch die Verdoppelungen keine Veränderung in der freien oder beschränkten Fortschreitung der Stimmen eintritt.

In Beziehung auf die Fortschreitung dieser mehrstimmigen Akkorde beobachte man noch folgende Regeln:

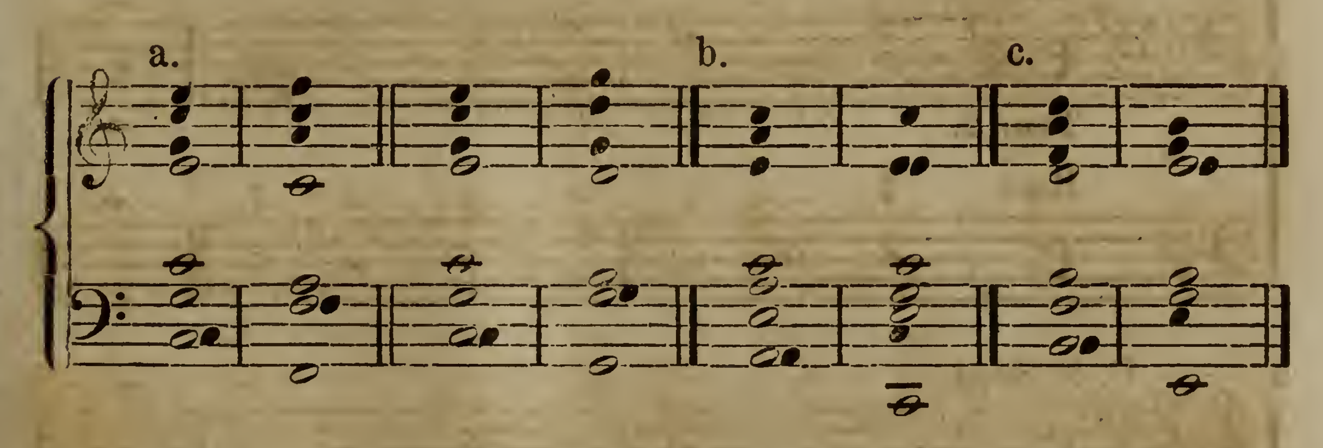
1) Bei allen Fortschreitungen von einem Dreiklange zu einem anderen, mit Ausnahme des doppeltverminderten Dreiklangs, kann die Terz verdoppelt werden, z. B.




2) Bei allen Fortschreitungen des Dur-, Moll- und verminderten Dreiklangs, mit Ausnahme der Sekundenfortschreitung, kann zugleich mit der Terz noch die Quinte verdoppelt werden, z. B.




3) Endlich kann man auch noch die **Oktave selbst** verdoppeln, ebenso den Basston, welcher dann aufwärts in die Oktave geht und eine sogenannte Oktave in der Gegenbewegung macht, z. B.

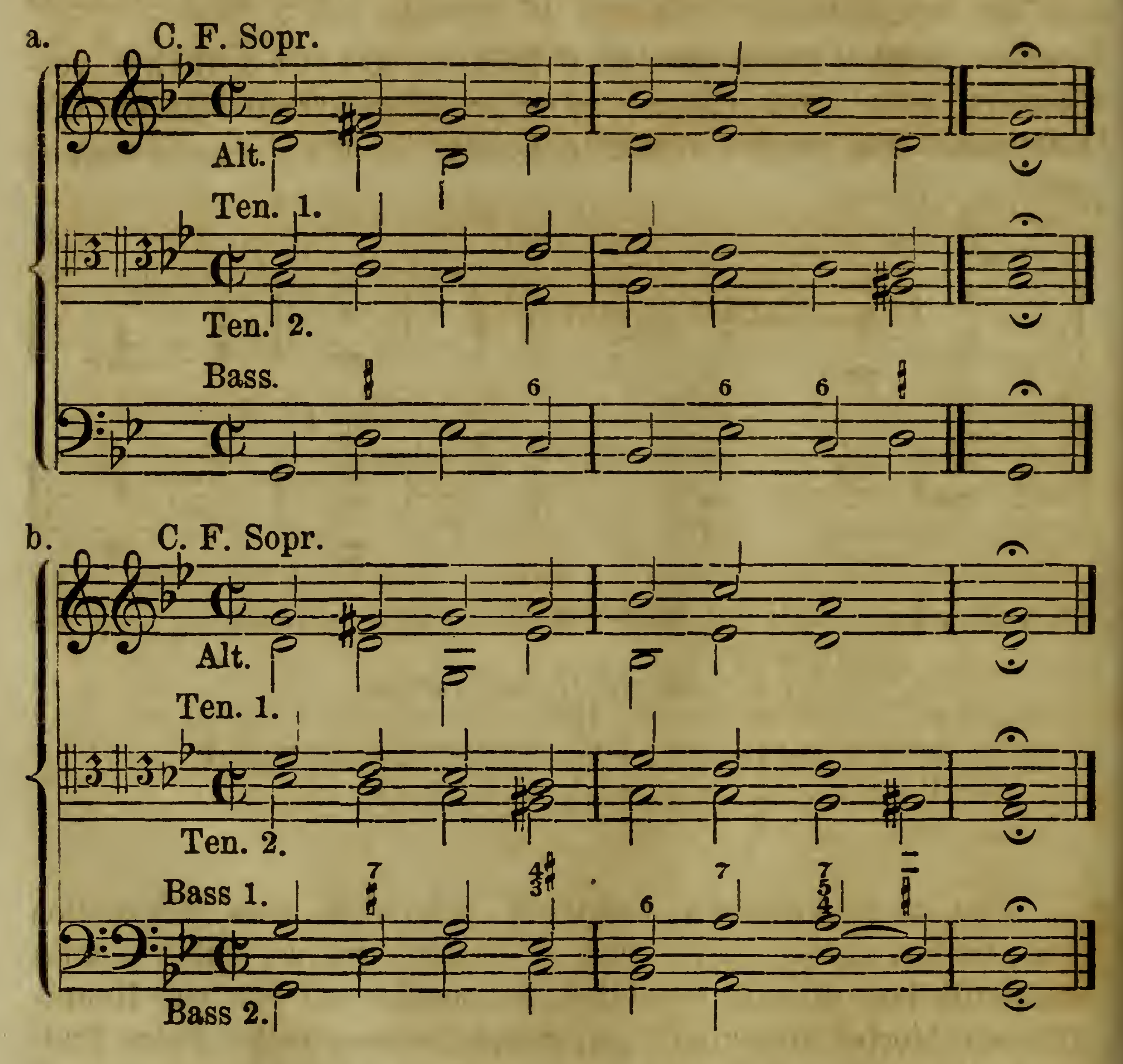



59. **Aufgabe.** Bilde mit fünf- bis achtstimmigen Dreiklängen Fortschreitungen:

1) Von der I. Stufe zur II. und zurück;
2) - - I. - - III. - -
3 - - I. - - IV. (Unterterz) und zurück;
4) - - I. - - IV. und zurück;
5) - - I. - - V. - -

Den mehrstimmigen Vokalsatz behandelt man gewöhnlich fünf-, sechs-, acht-, zwölf- und sechszehnstimmig; dabei kommt es auf die bestehenden Umstände an, welche von den vier Hauptstimmen hierbei **doppelt** genommen werden soll. Beim fünfstimmigen Satze z. B. wählt man gewöhnlich zwei Soprane, einen Alt, einen Tenor und einen Bass; oder einen Sopran, einen Alt, zwei Tenore und einen Bass zu seiner Besetzung. Zum sechs-

stimmigen Satze werden gewöhnlich zwei Soprane, ein Alt, zwei Tenore und ein Bass genommen, wenn er nicht als ein doppelchöriger, zweimal dreistimmiger Satz behandelt werden soll. Beim achtstimmigen Satze erscheinen gewöhnlich die vier Hauptstimmen doppelt. Als Beispiel des fünf- und sechsstimmigen Vokalsatzes stehe hier der bekannte Choralabschnitt:




Es versteht sich von selbst, dass die Figuration auch im mehrstimmigen Satze, und der C. F. in verschiedenen Stimmen angewendet werden kann; es würde jedoch zu weit führen, dieses

noch zu erörtern. Ist der Schüler nur im vierstimmigen Satze gewandt, so wird ihm der mehrstimmige wenig Schwierigkeit machen, wenn er je in den Fall kommen sollte, denselben anzuwenden. Indessen liegt die Verschiedenheit der Stimmführung bei einem mehrstimmigen Satze nicht sowohl in der harmonischen, als vielmehr in der metrischen Abfassung derselben, indem man die verschiedenen Stimmen in einzelne Chöre abtheilt und dieselben nach Umständen mit einander bald abwechseln, bald zusammentreten lässt, wie dieses in mehrstimmigen Chören von Oratorien, Cantaten und Messen geschieht.

60. Aufgabe. Setze einen Choral: 1) fünfstimmig, 2) sechsstimmig, 3) achtstimmig, und zwar: a) ohne, b) mit Verzierung. Dabei kann der C. F. abwechselnd in eine jede der vier Hauptstimmen gelegt werden.

# III. Melodie- und Formenlehre.

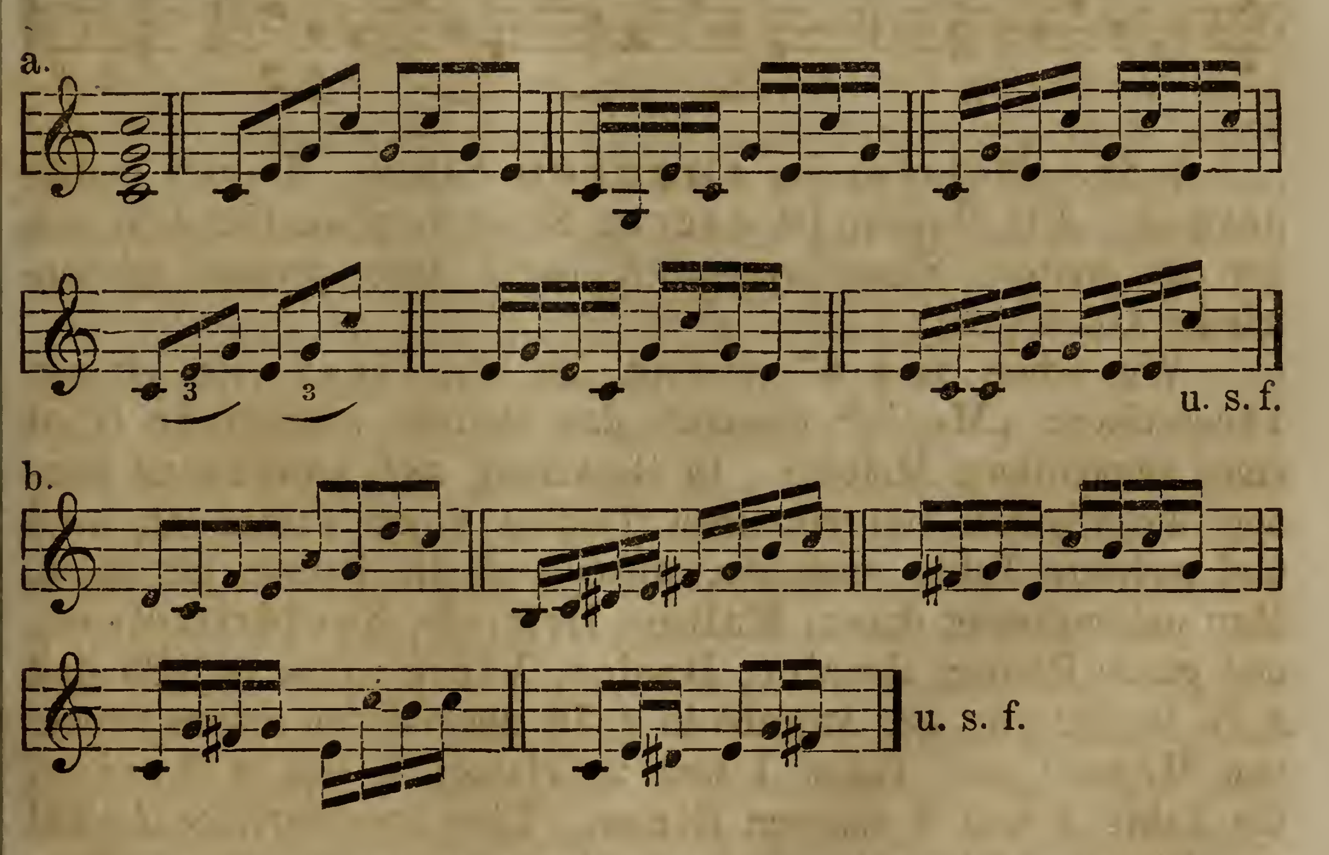
(Ein Abriss.)

---

§ 87. Melodie im **weiteren** Sinne. Die harmonische Begleitung der Choralmelodie suchten wir dadurch zu beleben, dass wir sowohl einzelne als mehrere Stimmen bald abwechselnd, bald gleichzeitig durch Figuren verzierten. Verzichten wir von jetzt an auf den Cantus firmus und behandeln nun auch die Figuration als selbstständig, so wird dieselbe ebenfalls zur Melodie, zum Ausdrucke eines musikalischen Gedankens. Wir können auch die seither zur Verzierung des Chorals gebrauchte Figur zugleich als den einfachsten Bestandtheil eines musikalischen Gedankens ansehen. Da nun jede Aufeinanderfolge von Tönen schon einigen Sinn gibt, wenn auch die Verhältnisse der Zeitdauer und deren Gliederung nicht mitwirken, so unterscheidet man Melodie im weiteren, und Melodie im engeren Sinne. Die Melodie im weiteren Sinne begreift nämlich alle Arten Verbindungen einzelner aufeinander folgender Töne in sich, denen nur im Allgemeinen irgend ein musikalischer Sinn zukommt, und die insbesondere gar nicht oder nicht strenge nach den Grundsätzen des symmetrischen Zeitmasses abgefasst sind. Die Melodie im engeren Sinne fasst alle jene Arten von Verbindungen auf einander folgender Töne in sich, denen ein be-

stimmter melodischer Sinn zukommt, wobei alle melodischen Verhältnisse vollkommen zusammenwirken, und die insbesondere nach den Grundsätzen des symmetrischen Zeitmasses eingerichtet sind; denn das Wesen der Melodie besteht hauptsächlich in der geregelten symmetrisch-abgemessenen Aufeinanderfolge und Gliederung; diese aber lässt sich ohne Zeitmass nicht denken.

Die Melodie im weiteren Sinne bildet entweder blose Harmonien oder Harmoniefolgen in melodischer Form, oder Zusammenstellungen von rein melodischem Gehalte. Die melodischen Ausbildungen bestimmter Harmonien und Harmoniefolgen sind ferner entweder reine, wie unten bei a, oder gemischte, bei b, wo nebst den Bestandtheilen der Harmonie auch Durchgangsnoten, Vor- und Nachschläge eingemischt sind:




Für diese Art Melodien gelten dieselben Regeln, welche für die Harmonien selbst geltend sind, da sie, streng genommen, mehr Harmonien als Melodien sind.

Die zweite Gattung der Melodien im weiteren Sinne begreift alle Tonverbindungen von rein melodischem Gehalte in sich, denen einige Sinnhaltigkeit zukommt, die aber durch kein symmetrisches Zeitmass organisirt sind. Diese sind entweder ganz frei abgefasst, wie der Choral, oder sie bestehen in verschiedenen Gattungen von Nachahmungen im strengen und freien Stile.

61. Aufgabe. Bilde reine und gemischte Melodien aus Harmoniefolgen, z. B. aus Tonschlüssen:

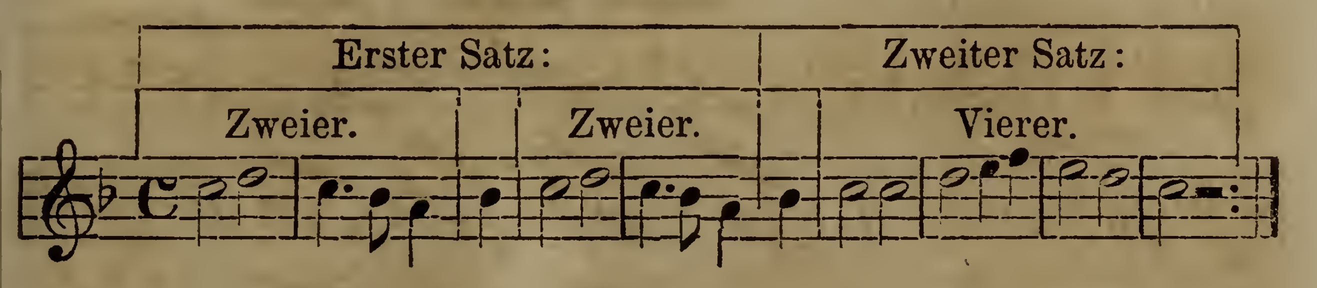



§ 88. Melodie im **engeren** Sinne. Deren Gliederung. Die Melodie im engern Sinne unterscheidet sich von der im weitern Sinne wesentlich durch ihre genaue symmetrische Gliederung.

Wie schon in § 87 erwähnt, ist die Figur (von einigen Theoretikern „Motiv" genannt) das kleinste einheitliche Glied einer sinnhaltigen Melodie. In Beziehung auf Ausdehnung können die Figuren von einzelnen Theilen eines Taktes an, zwei und mehrere Takte umfassen, wobei auch die Pausen mitzählen. Man unterscheidet daher: Halbe-, Drittel-, Zweidrittel- etc. und ganze Einer, Zweier, Dreier, Vierer u. s. w. So sind z. B. in der zur 43. Aufgabe in § 78 angeführten ersten Sonate von Mozart die Takte 1 und 2, ebenso 3 und 4 Zweier, die Takte 5 und 6 dagegen Einer. Eine symmetrische Anzahl von Figuren bildet einen Satz; und eine aus zwei oder mehreren von einander abhängenden Sätzen zusammengefügte und geschlossene Melodie heisst man Periode. Jeder Satz einer Pe-

riode heisst dessen Glied, und je nachdem sie zwei, drei, vier Sätze hat, nennt man sie zwei-, drei-, vier- etc. gliederig. Betrachten wir z. B. die schon in § 78 mitgetheilte Volksmelodie in Beziehung auf deren Gliederung: Sie zerfällt zunächst in zwei Theile; jeder derselben bildet eine Periode, bestehend aus zwei Sätzen, von welchen der erste sich in zwei Zweier, der zweite in einen Vierer gliedert:

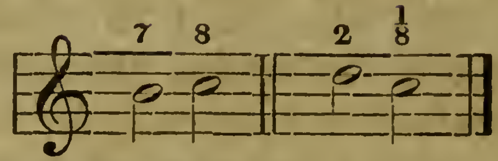
Zweigliederige Periode.



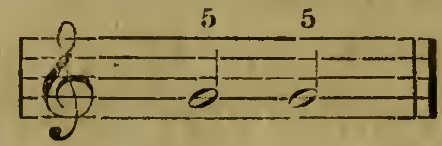

Man pflegt auch den ersten Satz Vordersatz und den zweiten Satz Nachsatz zu nennen. Oft hängen sowohl die Figuren, wie auch die Sätze durch Zwischennoten zusammen; eine solche Zwischennote ist im obigen Beispiele das Be.

Die Sätze und Perioden werden sowohl durch die schon früher kennen gelernten harmonischen Tonschlüsse oder Cadenzen, als auch durch die melodischen Tonschlüsse bestimmt, welche symmetrisch vertheilt sein müssen. Unter den harmonischen Schlüssen bildet natürlich der authentische Tonschluss einen vollständigen Ruhepunkt und wird deshalb damit die Periode geschlossen, während die einzelnen Sätze nur mit einer halben Cadenz (§ 42) endigen. So schliesst der erste Theil der obigen Melodie mit einer vollständigen authentischen Cadenz in der Dominante der F-Durtonart, der zweite Theil mit einer vollständigen authentischen Cadenz in der Tonika; dagegen schliessen die einzelnen Sätze nur mit halben Cadenzen. (Man sehe das Beispiel zu § 78 a.) Die melodischen Schlüsse theilt man nach der normalen Lage der vier Singstimmen: a) in

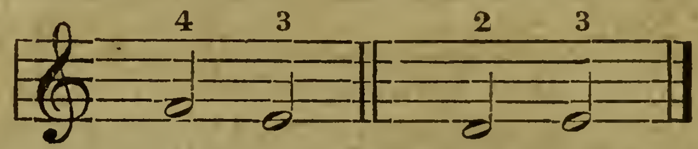
Sopranschlüsse, mit der melodischen Fortschreitung von 7 zu 8, oder von 2 zu 8, z. B.



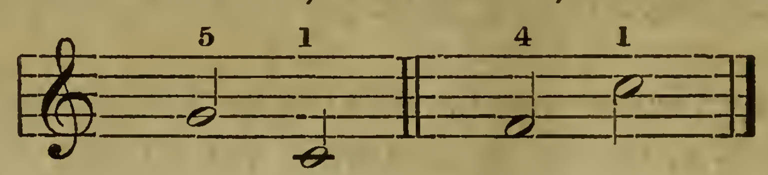

b) in Altschlüsse auf 5:




c) in Tenorschlüsse, von 4 zu 3, oder 2 zu 3:

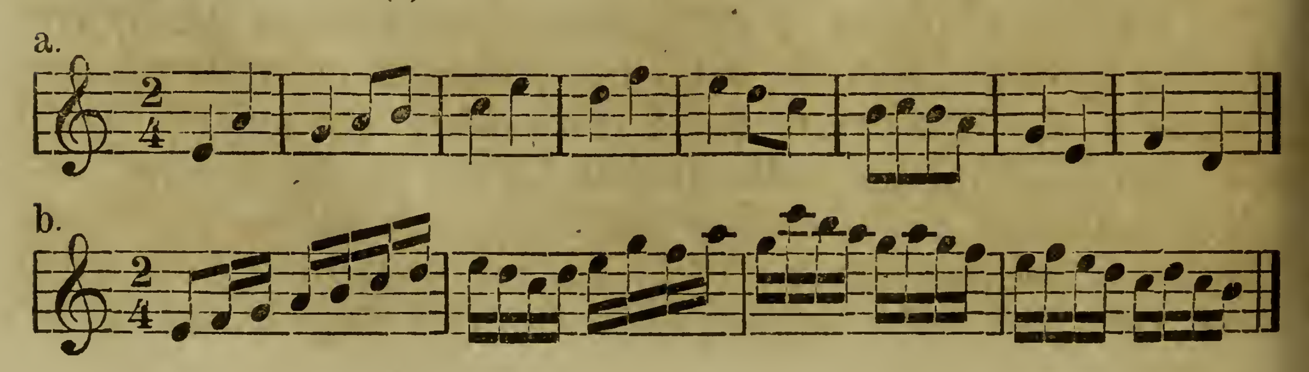



und d) in Bassschlüsse, von 5 zu 1, oder 4 zu 1:

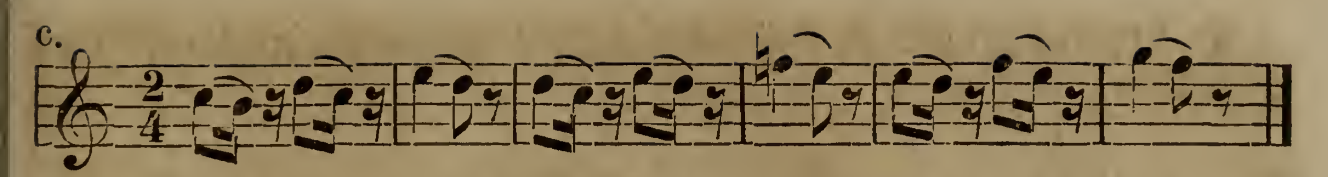



Der Sopran- und Bassschluss bilden den vollständigsten Ruhepunkt. Im ersten Theile obiger Melodie endigt der erste Satz in einem Tenorschlusse, der zweite Satz in einem Sopranschlusse.

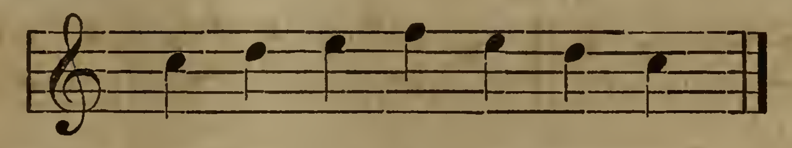
Eine melodische Tonfolge ohne befriedigenden Schluss heisst Gang (wie unten bei a), eine solche Tonfolge aber mit schnelleren Noten und längerer Dauer, Passage (wie bei b); blose Wiederholungen einer Figur auf verschiedenen Stufen heissen Sequenzen (c):



c.

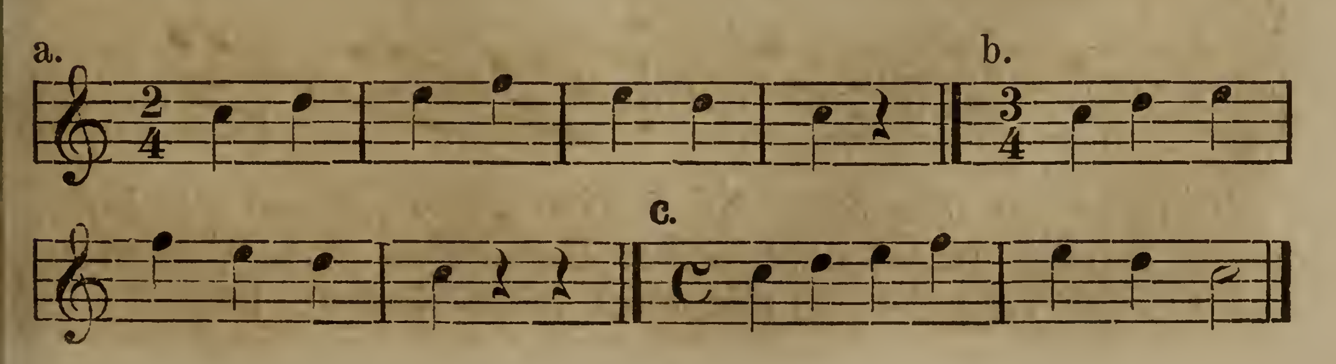


Nach dieser theoretischen Erörterung über die Melodie und deren Gliederung sollen nun vom Schüler praktische Versuche gemacht werden; derselbe soll aber auch hier noch nicht ganz auf die Erfindung der Melodie angewiesen sein, sondern es muss ihm, um ihn nicht einen halsbrechenden Sprung machen zu lassen, wieder ein schon vorhandener Stoff als Anknüpfungspunkt zur Umformung gegeben werden. Dazu können einfache und leicht verständliche Melodien gewählt werden, die man von allen rhythmischen Verhältnissen und der symmetrischen Gliederung befreit. Selbst die Tonleiter, oder auch ein Theil derselben kann zum Gegenstande der Uebung gemacht werden. Wir wollen dies an einem Beispiele zeigen, und wählen hiezu die ersten vier Töne der C-Durtonleiter, steigend und fallend, weil auch in der Melodie, wenn sie einigermassen interessant sein soll, Gegensätze stattfinden müssen:

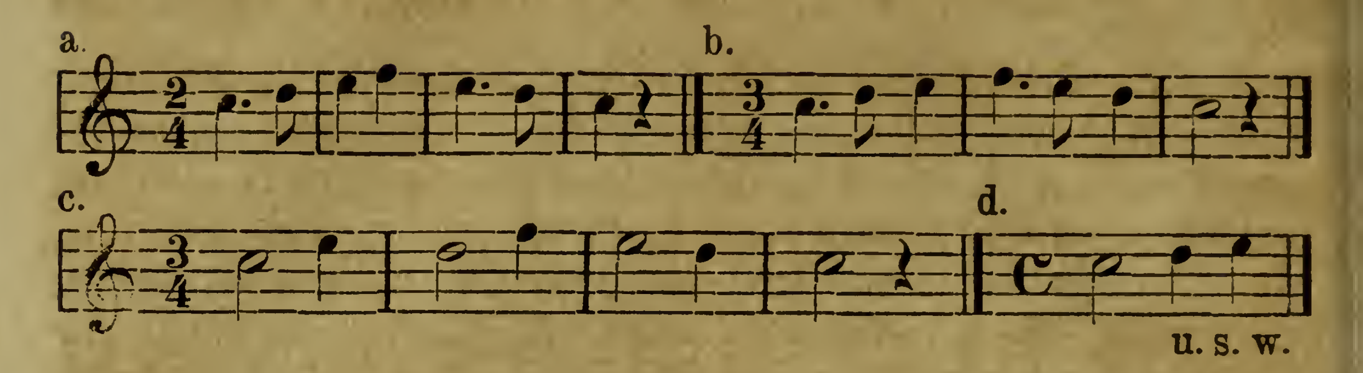


Daran knüpfen wir nun folgende Uebungen:

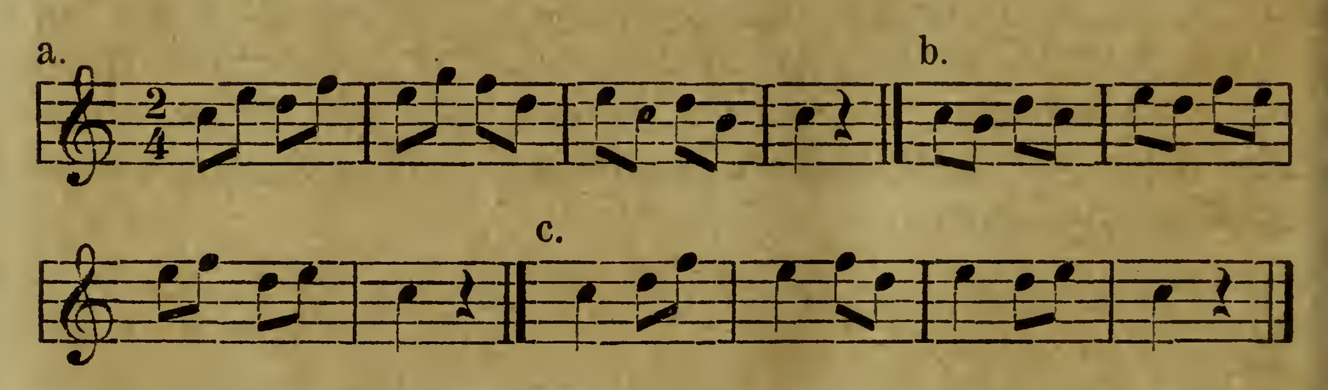
1) Theile diese Melodie nach den verschiedenen einfachen geraden und ungeraden Taktarten in Takte ein, und fülle die am Schlusse fehlenden Zeittheile durch Pausen oder durch Verlängerung des Zeitwerthes der Noten aus, wie z. B.



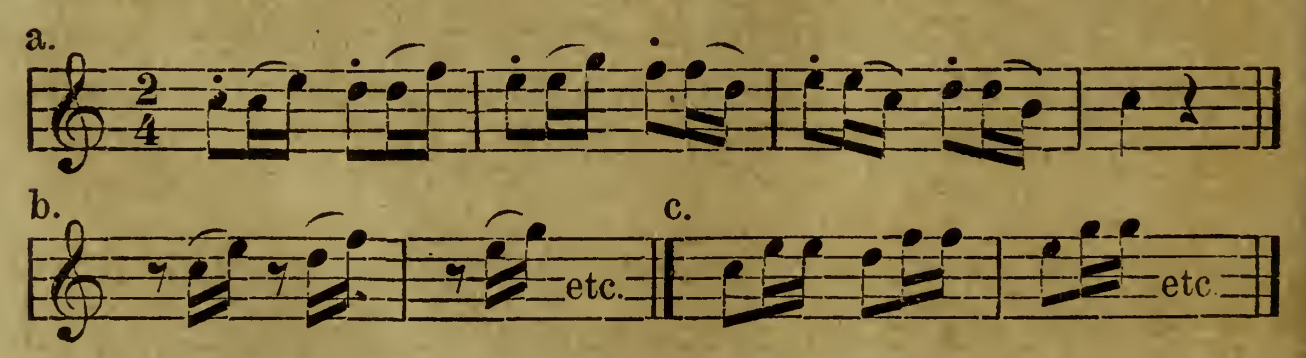
2) Verändere die Melodie durch Verlängerung einzelner Noten derselben:




3) Verändere die Melodie von 1 a durch Anwendung: a) von harmonischen Nebennoten, b) von Durchgangsnoten, c) durch theilweise Anwendung harmonischer Neben- und Durchgangsnoten:



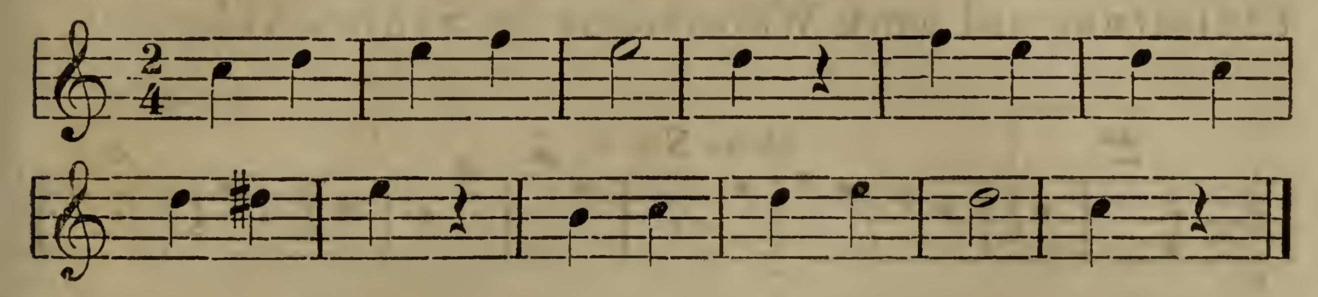

4) Verändere die Melodie durch reichere rhythmische Gestaltung:



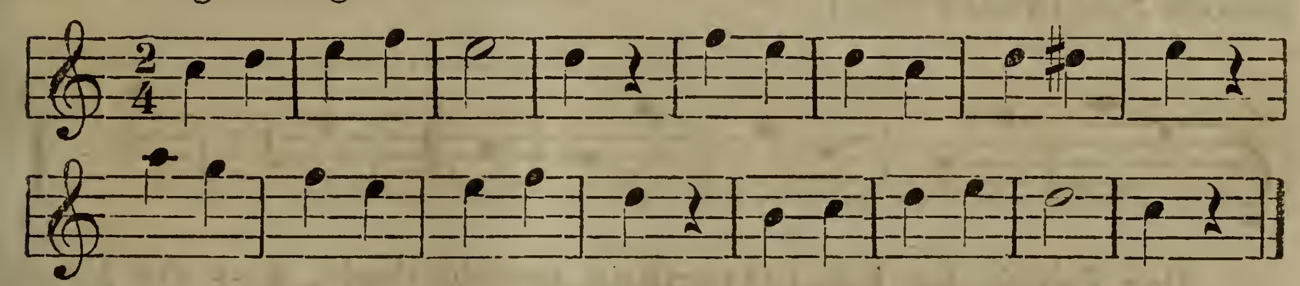

5) Bilde aus dem Satze No. 1 eine zweigliederige Periode; mache nämlich daraus durch einen Halbschluss einen Vordersatz, und füge als Gegensatz zu demselben einen Nachsatz hinzu:



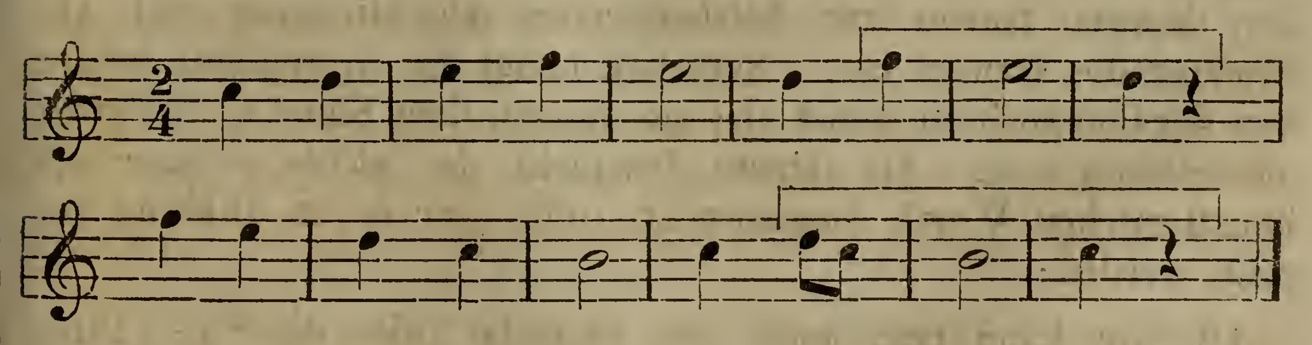
6) Bilde durch Hinzufügung eines weiteren Vordersatzes eine dreigliederige Periode:



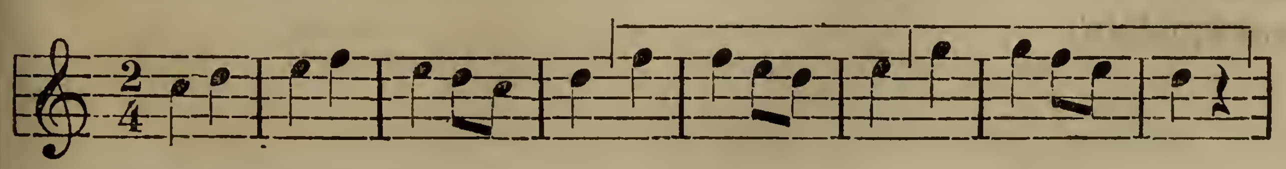
7) Bilde durch Hinzufügung von zwei weiteren Vordersätzen eine viergliederige Periode:

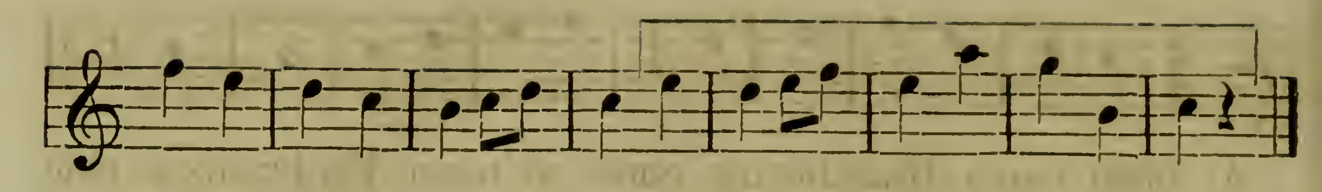


8) Erweitere die einzelnen Sätze der Perioden durch Wiederholung von Figuren oder deren Glieder, wie z. B.

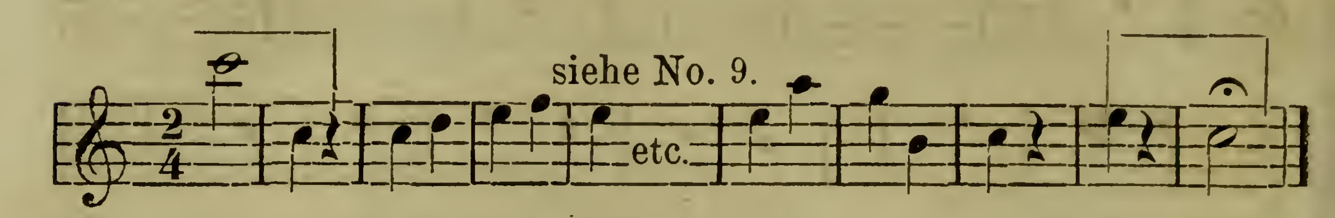


9) Erweitere die Sätze der Perioden durch Anwendung von Sequenzen:

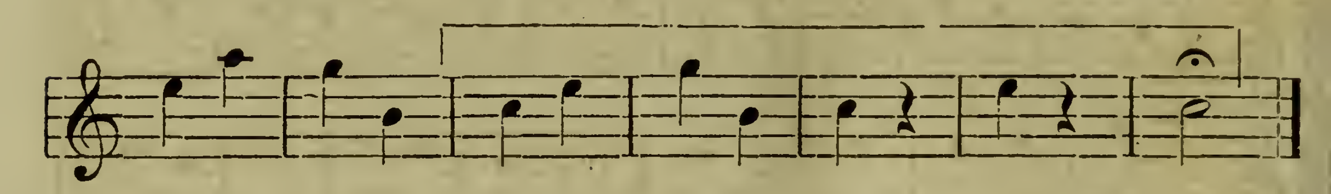




10) Erweitere die Periode selbst durch Hinzufügung einer Einleitung und durch Wiederholung des Schlussakkordes:

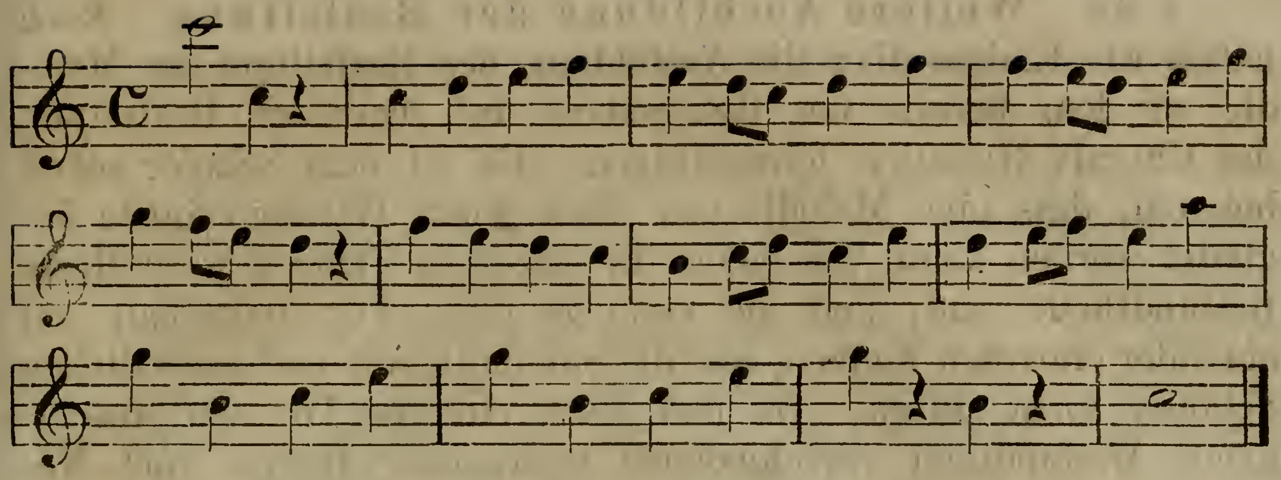



11) Erweitere endlich die Periode durch Wiederholung der ganzen Schlussformel:



Der Zweck der Einleitungen besteht darin, dass der Eintritt des folgenden Satzes desto angenehmer wirkt und mehr herausgehoben wird; die Schlussformeln und deren Wiederholungen dagegen tragen zur befriedigenden Abschliessung und Abrundung des Ganzen bei. Natürlich hängt die Anwendung beider von der Composition selbst ab; sie müssen dem Sinne eines Satzes angemessen sein. An obigem Beispiele, das nichts weniger als künstlerischen Werth beansprucht, sollte nur deren Bildung gezeigt werden:

12) Nun kann man auch zwei einfache Takte des $^2/_4$-Taktes in einen Takt des $^4/_4$-Taktes zusammenziehen, und umgekehrt könnte man den $^4/_4$-Takt wieder durch Theilung in einen $^2/_4$-Takt verwandeln:



Uebersehen wir nun sämmtliche Perioden von No. 1—12, so haben wir stets Sätze von 4, 6, 8, 10 und 12 Takten; in allen herrscht also eine Zwei- oder Viertheiligkeit vor, und dies ist auch die gewöhnlichste und gefälligste Gliederung. Durch Erweiterung der Schlussformel entstand zwar in der Zusammenziehung von No. 12 ein Satz von sieben Takten, was unser Gefühl jedoch nicht verletzt, da der Schluss schon vom vierten Takte dieses Satzes an gefühlt wird.

Ferner zeigt uns diese Betrachtung, dass die Sätze einer Periode verschiedenartig sein müssen; dass sie aber sowohl durch innern natürlichen Zusammenhang, als auch durch symmetrische Anzahl von Takten organisirt, ein vollkommenes Ganzes bilden sollen. Und obgleich die Sätze oder Glieder vermöge des Gesetzes der Einheit in der Zahl der Takte oder Vertheilung der Ruhepunkte gleich sein sollen, so fordert doch das Gesetz der Mannigfaltigkeit, dass die Harmonien sowohl, mit welchen die einzelnen Sätze schliessen, als die Schlüsse selbst mannigfaltig seien.

62. Aufgabe. Bilde aus den ersten fünf Tonstufen der Tonleiter (auf- und abwärtssteigend):

1) verschiedene melodische Sätze im 2/4-, 3/4- und 4/4 etc. Takte:
   a) Zuerst ohne Veränderung des Notenwerthes;
   b) dann mit Veränderung - -
2) Verändere eine dieser Melodien durch Anwendung verschiedener Figuren.
3) Bilde aus einem dieser Sätze: a) eine zweigliederige,
   b) eine dreigliederige, und
   c) eine viergliederige Periode.

§ 89. Weitere Ausbildung der Begleitung. Noch haben wir Einiges über die Ausbildung der Begleitung der Melodie zu dem bereits bei Gelegenheit der figurirten Begleitung des Chorals Gesagten hinzuzufügen. Es ist dem Schüler schon bekannt, dass eine Melodie von allen jenen Harmoniefolgen begleitet werden kann, von denen die einzelnen Figuren wesentliche Bestandtheile sind, und die vermöge ihrer Verwandtschaft auf einander eintreten können, und die Sinnhaltigkeit und gesetzlichen Schlüsse nicht stören. Da nun jeder einzelne Ton ein wesentlicher Bestandtheil verschiedener verwandter Haupt- und Nebenharmonien sein kann, so ergeben sich auch viele und verschiedene harmonische Begleitungen. Und diese können wieder in sehr verschiedenen Formen angewendet werden. Wir erwähnen ausser den schon vorgekommenen Arten, nämlich ausser den harmonischen Nebennoten und Durchgangstönen, noch die metrisch-gleichmässige Umbildung der einfachen Akkorde. Wir wählen der Kürze wegen als Melodie den Satz No. 3a in § 88, und geben als Beispiel die verschiedene Harmonisirung von a—d, und die metrische Umgestaltung von e—h:



63. Aufgabe. Füge zu einigen der Melodien der vorigen Aufgabe passende figurirte und metrische Begleitungen.

§ 90. Eintheilung der Compositionsarten. Die mannigfaltigen melodischen Compositionsarten kann man zunächst in taktfreie und takthaltige eintheilen. Die taktfreien Compositionen sind entweder rein oder gemischt, je nachdem sie ganz oder nur grösstentheils taktfreie Melodien enthalten. Zu den Ersteren gehören: der ein und mehrstimmige Choral und das freie Präludium; zu den Gemischten rechnet man die freie Fantasie und das Recitativ.

Die takthaltigen Compositionen sind entweder im sogenannten strengen Stile, oder im freien Stile abgefasst.

Zu den Compositionen im strengen Stile gehören alle Gattungen des Contrapunktes, die Nachahmungen, der glatte Canon und die Fuge.

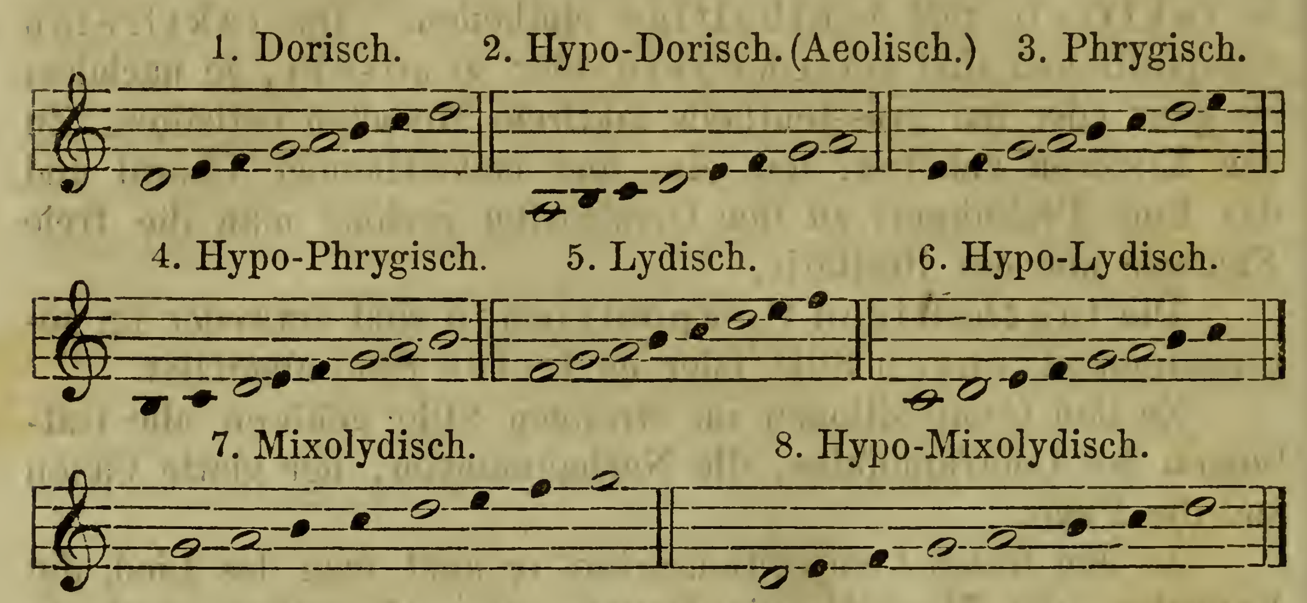
Zu den freien Compositionsarten rechnet man das Lied, die Variation, den Menuett, die Haupt- oder Allegroform und die Rondoform.

Wir können im Folgenden nur einen kurzen Abriss über das grosse Gebiet der verschiedenen Compositionsarten geben; jedoch wird derselbe hinreichen, um den denkenden und weiter strebenden Schüler zu veranlassen, die Compositionen, welche er studirt, einigermassen in ihrem Baue kennen zu lernen. Sie sollen nach der eben gegebenen Uebersicht hier der Reihe nach besprochen werden.

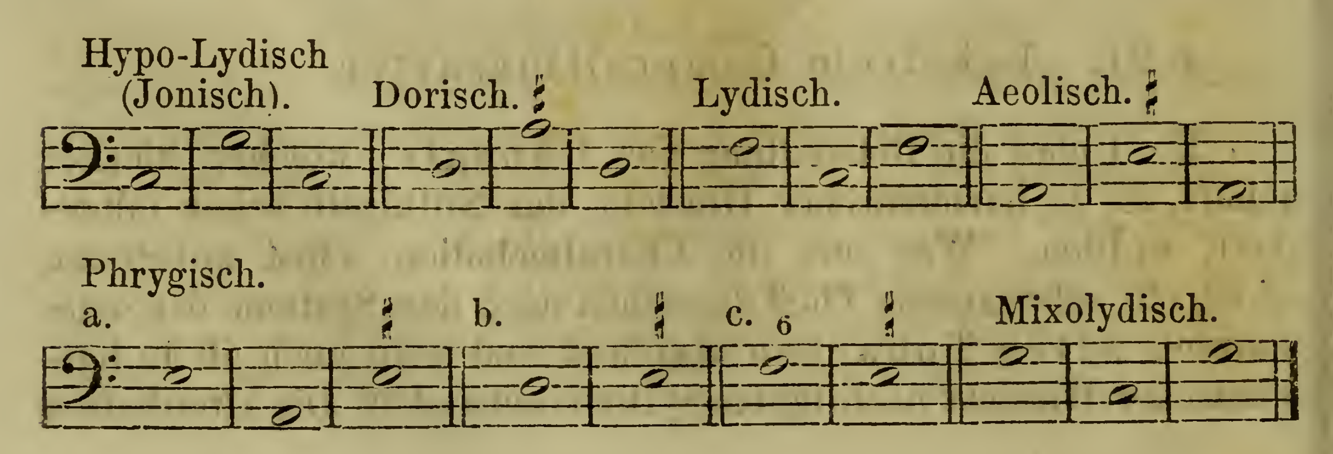
§ 91. Taktfreie Compositionsarten.

I. Ueber die Behandlung des Chorals, welcher hierher gehört, ist in harmonischer Hinsicht das Nöthigste schon mitgetheilt worden. Was nun die Choralmelodien selbst anbelangt, so ist ein sehr grosser Theil derselben nach dem Systeme der sogenannten alten Tonarten abgefasst und wird auch oft in harmonischer Hinsicht nach diesem Systeme behandelt. Die Alten hatten

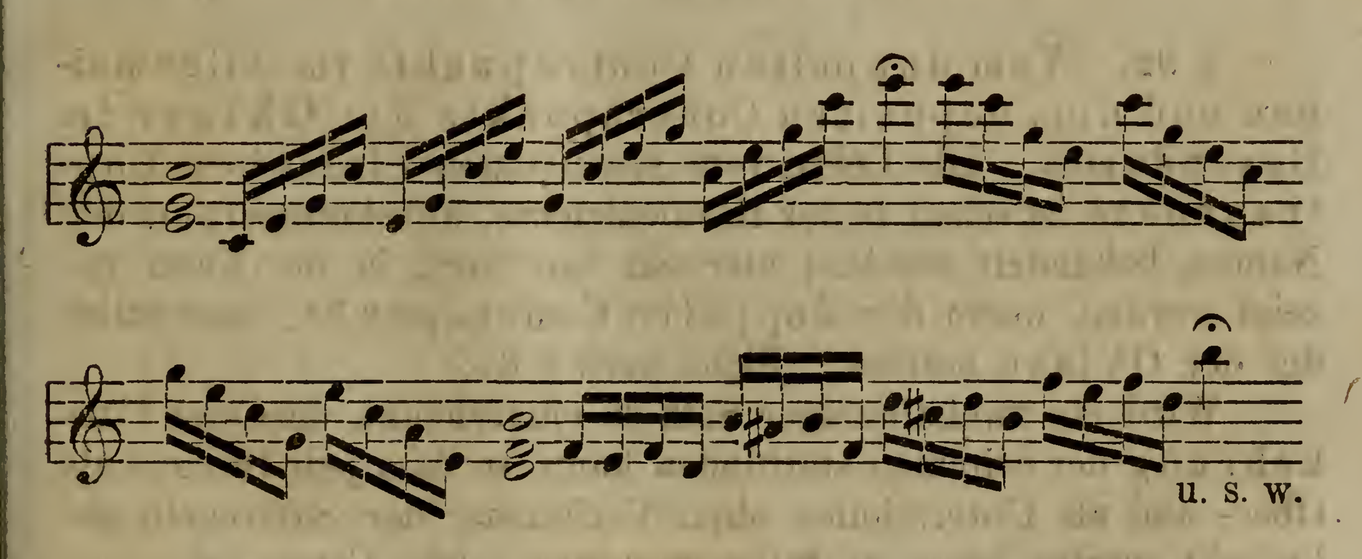
nämlich viele Tonleitern, die jedoch alle in unserer Dur- und Molltonleiter enthalten, und nur verschiedene Versetzungen derselben sind. Man nahm acht Tonarten an, die man Kirchentöne nennt und die aus folgenden Tonleitern erkannt werden:




Jeder Fortschreitung dieser Tonleitern liegt auch eine gleiche Fortschreitung der verwandten Dreiklänge zu Grunde, welche diesen Melodien etwas Geheimnissvolles und Majestätisches geben. Durch die seit ungefähr 400 Jahren nach und nach versuchte harmonische Behandlung der alten Tonarten wurden nach und nach mehrere, ihren Tonleitern fremde Töne eingeführt, deren man sich jedoch, so wie auch der erforderlichen Cadenzen, sehr verschieden bediente. Kirnberger z. B. führt folgende Cadenzen der alten Tonarten an:



II. Das freie Präludium ist eine freie, jedoch gefällige Ausbildung verwandter Harmoniefolgen, wie solche schon in § 87 angedeutet sind; nur mit dem Unterschiede, dass sie im Präludium in grösserer Ausdehnung, bald in aufsteigender, bald in absteigender Form, oder auch in beiden zugleich angewendet werden, so dass die Ausbildung einer einzigen Harmonie oft den Umfang mehrerer Oktaven erheischt und durch fünf bis sechs Takte oder noch länger dauert, jedoch nie im Takte geschrieben wird. Bei aller Mannigfaltigkeit und Freiheit soll indessen dennoch eine Ordnung hervorleuchten, wesshalb die einzelnen Theile einer grössern Ausbildung nicht nur in einem bestimmten, durch Notenwerth bezeichneten Zeitmasse abgefasst werden müssen, sondern, soviel es thunlich ist, auch partienweise geordnet sein sollen, wie z. B.




III. Die Fantasie unterscheidet sich von dem freien Präludium nur dadurch, dass takthaltige kleinere oder grössere Sätze in die harmonischen Ausbildungen eingeschaltet sind. Manchmal finden sich indessen nur verbindende kurze Melodien von zwei oder vier Takten, und zwar in der Regel allezeit dieselben, nur verschieden variirt. Nach Art der Fantasien werden oft auch die Introductionen verfasst.

IV. Das Recitativ ist eine freie Melodie, die wohl meistens im Takte geschrieben, und auch strenge takthaltige Stellen als Vor-, Nach- oder Zwischenspiel enthalten kann, zugleich aber, so lange es eigentlich Recitativ ist, in der Regel nie taktmässig, sondern mehr recitirend vorgetragen wird. Solche Melodien kommen in Oratorien und Opern vor.

Der Lehrer wird hier dem Schüler durch Vorführung solcher Compositionen zur Kenntniss derselben behülflich sein. Als Selbstbeschäftigung kann sich der Schüler in der Ausarbeitung kleiner Präludien üben.

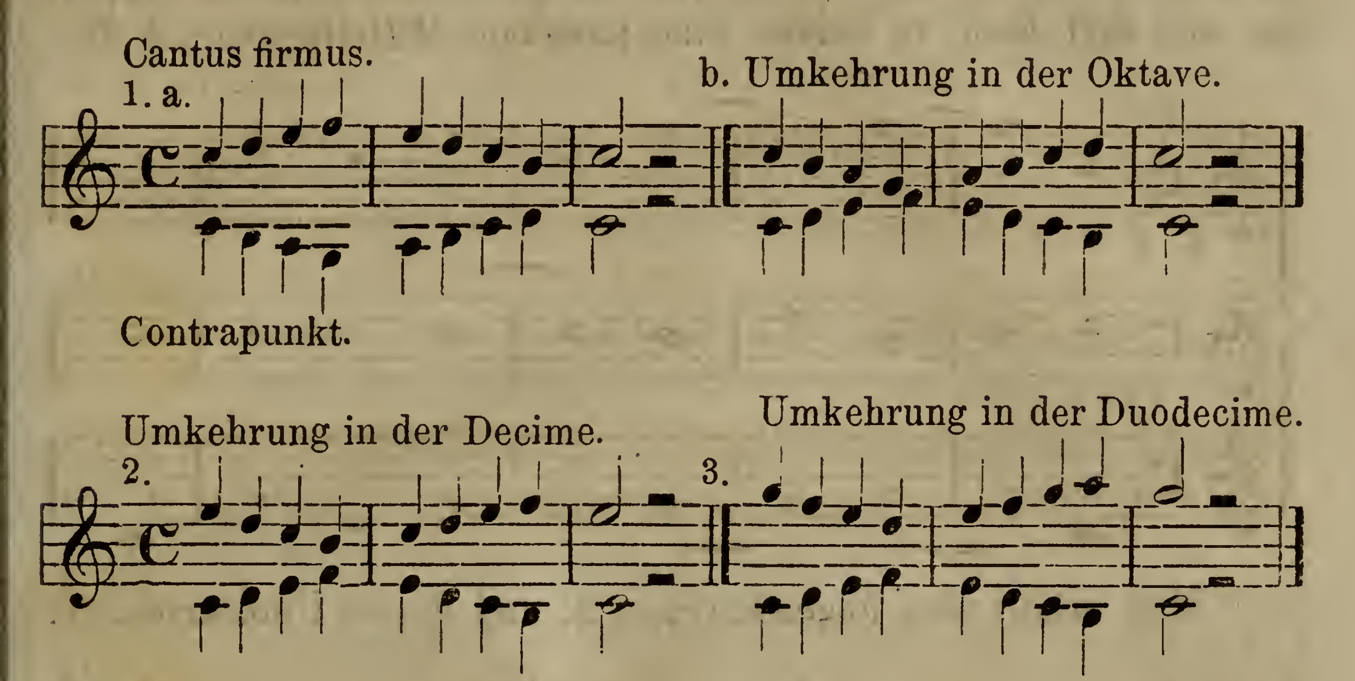
64. Aufgabe. Bilde einige Harmoniefolgen zu freien Präludien aus.

## A. Die strengen Formen.

§ 92. Vom doppelten Contrapunkte im Allgemeinen und dem doppelten Contrapunkte der **Oktave** im Besonderen. Die Lehre vom sogenannten einfachen Contrapunkte ist schon in der Harmonielehre, unbekümmert um den Namen, behandelt worden; hier soll nur noch in der Kürze gezeigt werden, worin der doppelte Contrapunkt, namentlich der der Oktave besteht. (Siehe auch § 80.)

Wird ein zweistimmiger Satz so eingerichtet, dass eine Umkehrung der Stimmen stattfinden kann, so dass jede Stimme als Ober- und als Unterstimme ohne Verletzung der Satzregeln gebraucht werden kann, so heisst man eine solche Composition den doppelten Contrapunkt. Kann die höhere Stimme um eine Oktave herab und die tiefere um eine Oktave hinauf über die erste gesetzt werden, so heisst er Contrapunkt in der Oktave, wie bei No. 1; wird eine der beiden Stimmen um eine Decime, d. h. um zehn Töne hinauf- oder heruntergesetzt, so heisst er Contrapunkt in der Decime, wie bei No. 2; kann man eine von beiden Stimmen um eine Duodecime hinauf- oder heruntersetzen, so heisst er Contrapunkt in der Duodecime, wie bei

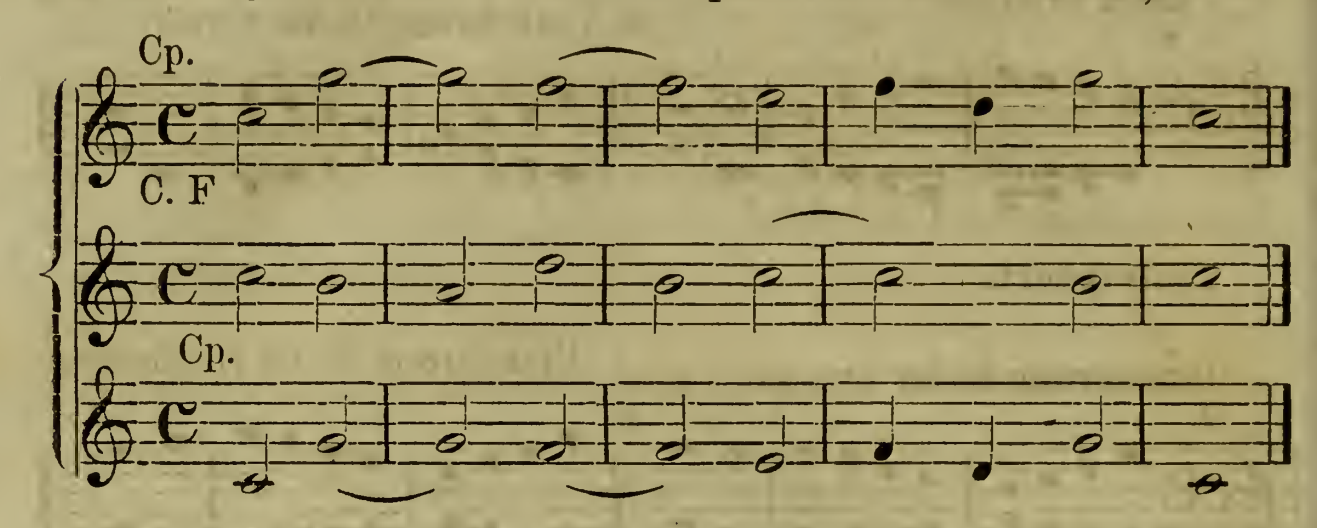
No. 3. Diejenige Stimme, welche versetzt wird, heisst Contrapunkt, und die zu Grunde gelegte Melodie Cantus firmus. (§ 80.)



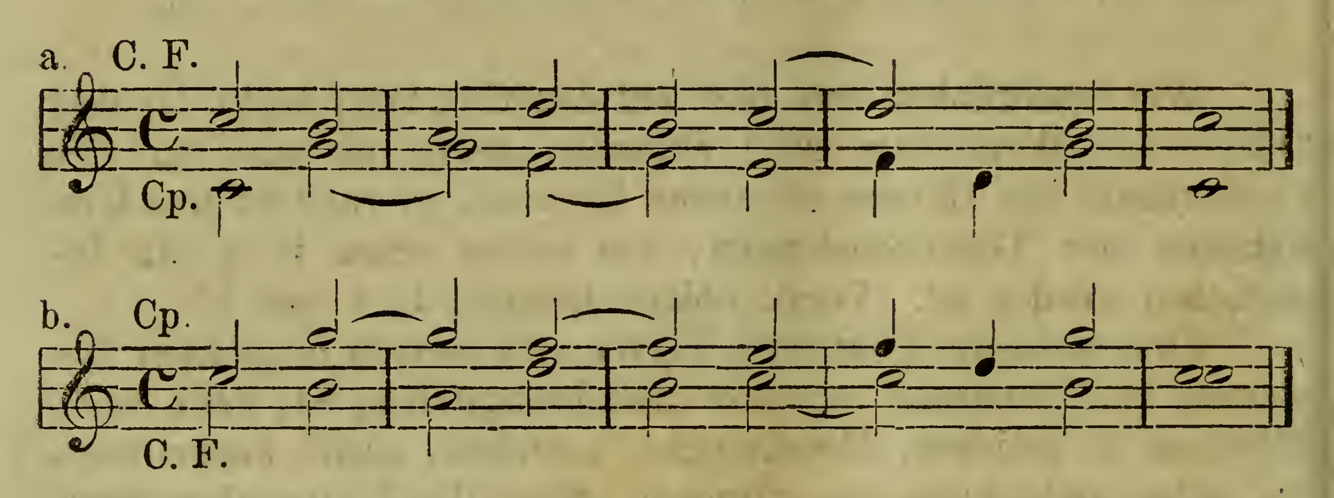

Wir beschränken uns hier auf den Contrapunkt in der Oktave. Wenn nun zwei Stimmen gegen einander in den Contrapunkt der Oktave zu stehen kommen, so entsteht jene Umkehrung der Tonverbindungen, wie solche schon in §. 32 besprochen worden ist. (Vergl. obiges Beispiel 1, a und b.)

Eine grössere Folge von Terzen und Sexten in gleicher Bewegung nach einander, obschon umkehrungsfähig, ist, wenn beide Stimmen in gleichem Notenwerthe bestehen, nicht angemessen. Es sollen sich daher die Stimmen mehr durch Gegenbewegung, ebenso durch rhythmische oder metrische Bildung von einander unterscheiden, auch deshalb wo möglich nicht zu gleicher Zeit mit einander anfangen, und vereinigt, nur selten beide eine vollständige zweistimmige Harmonie bilden. Ausser beim Anfange und Schlusse sollen die Prime und Oktave nur als durchgehend, nicht anschlagend gebraucht werden. Durch den Gebrauch mehrerer Oktaven würden im Laufe des Satzes zu viele Einklänge entstehen. Auch die reine Quinte soll nur durchgehend oder in Bindungen

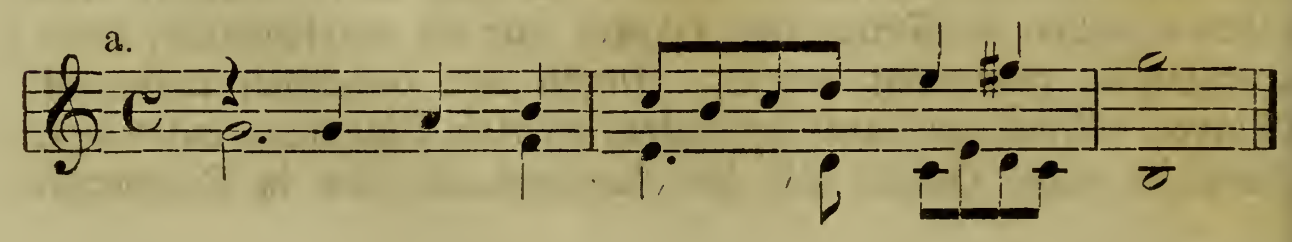
vorkommen. Mehrere Quarten nach einander sind nicht zulässig, da sie in der Umkehrung Quinten geben. Um ihn leicht zu finden, setzt man eine Melodie in der Entfernung zweier Oktaven doppelt aus und fügt dann zu beiden eine passende Mittelmelodie, z. B.

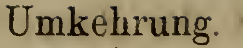


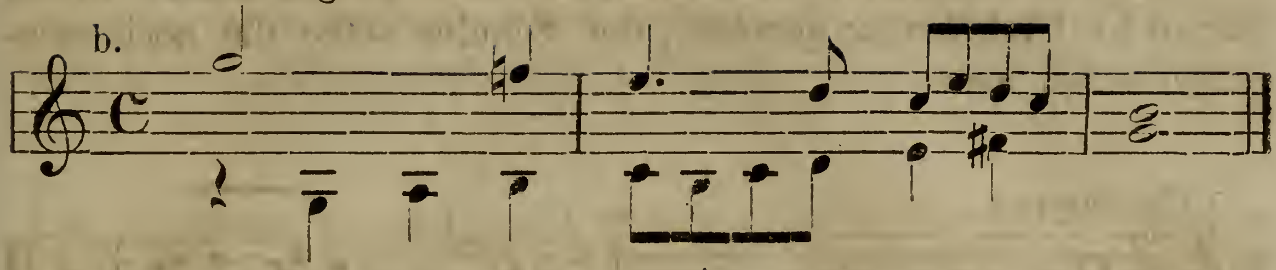

Man erhält also folgenden Satz, a, und dessen Umkehrung, b.




Sollten aber die beiden Stimmen die Grenzen einer Octave überschreiten, so müssen gleichzeitig b e i d e u m g e k e h r t werden, d. h. die obere Stimme um eine Oktave tiefer und die untere um eine Oktave höher, z. B.

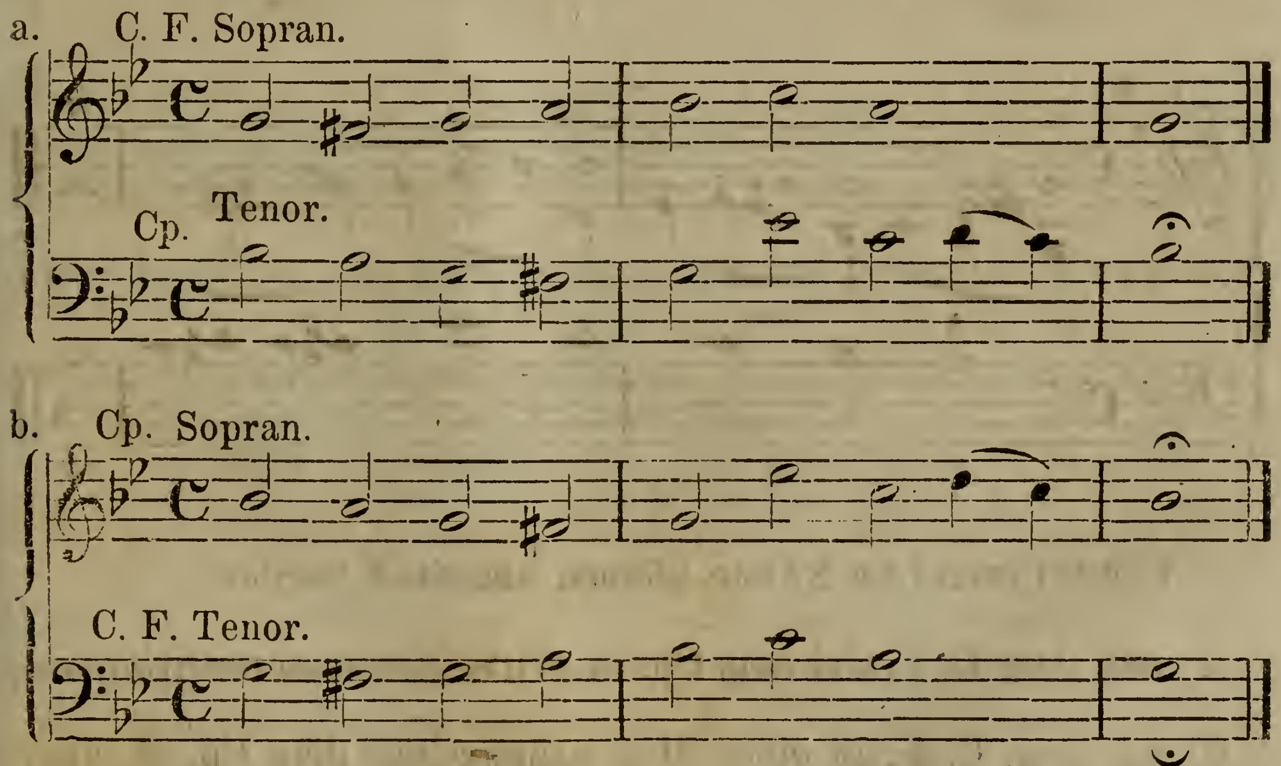





Denn innerhalb einer Oktave würden die Stimmen zu sehr in einander laufen.

Wir können nun den doppelten Contrapunkt auch bei der Harmonisirung der Choräle, sowohl in der einfachen als figurirten Begleitung anwenden, und wählen hierzu das früher benützte Beispiel:

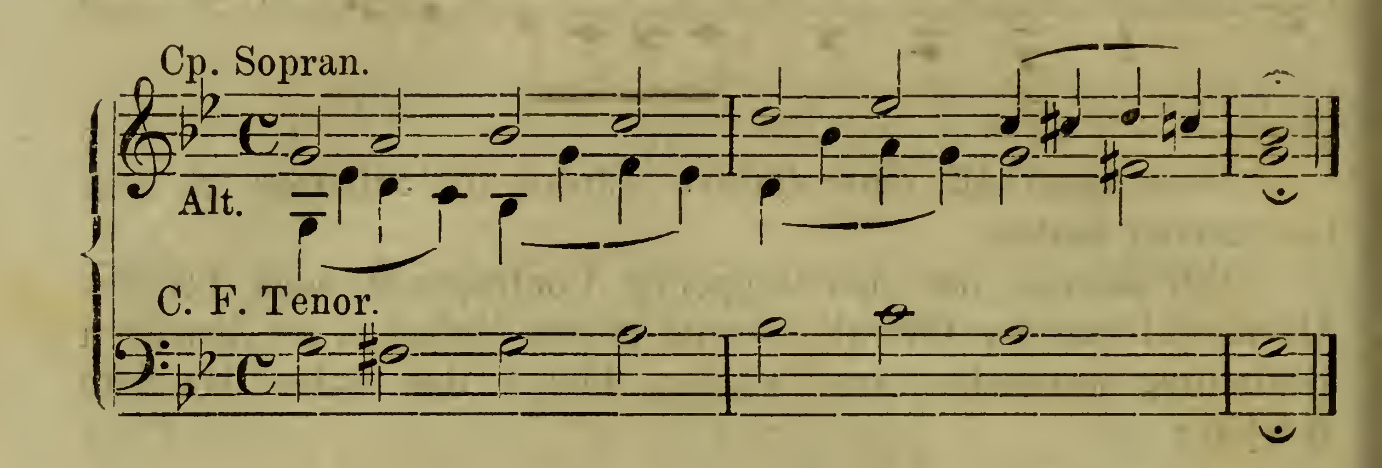


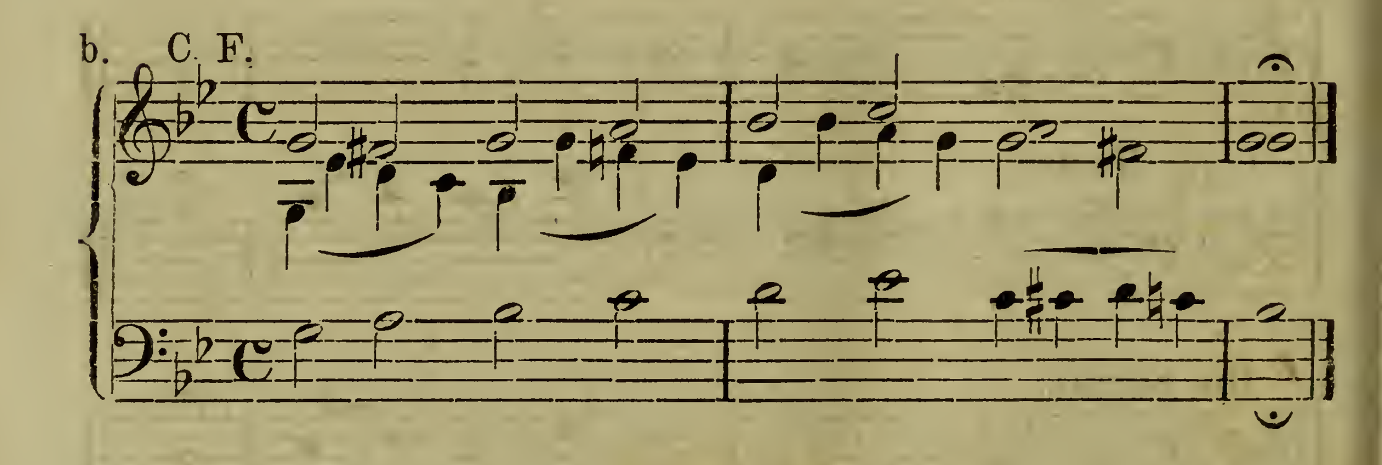

Soll der Satz dreistimmig gemacht werden, so kann dies in zweifacher Weise stattfinden:

A) mit dem C. F. und dem Cp. in einer der beiden äusseren Stimmen und einer begleitenden Stimme in der Mitte;

B) mit dem C. F. in der Mittelstimme und dem Cp. nebst der Begleitung in den beiden äusseren Stimmen.

In dem folgenden dreistimmigen Satze ist der Kürze wegen nur eine Umkehrung gegeben; der Schüler setze die noch möglichen selbst aus:



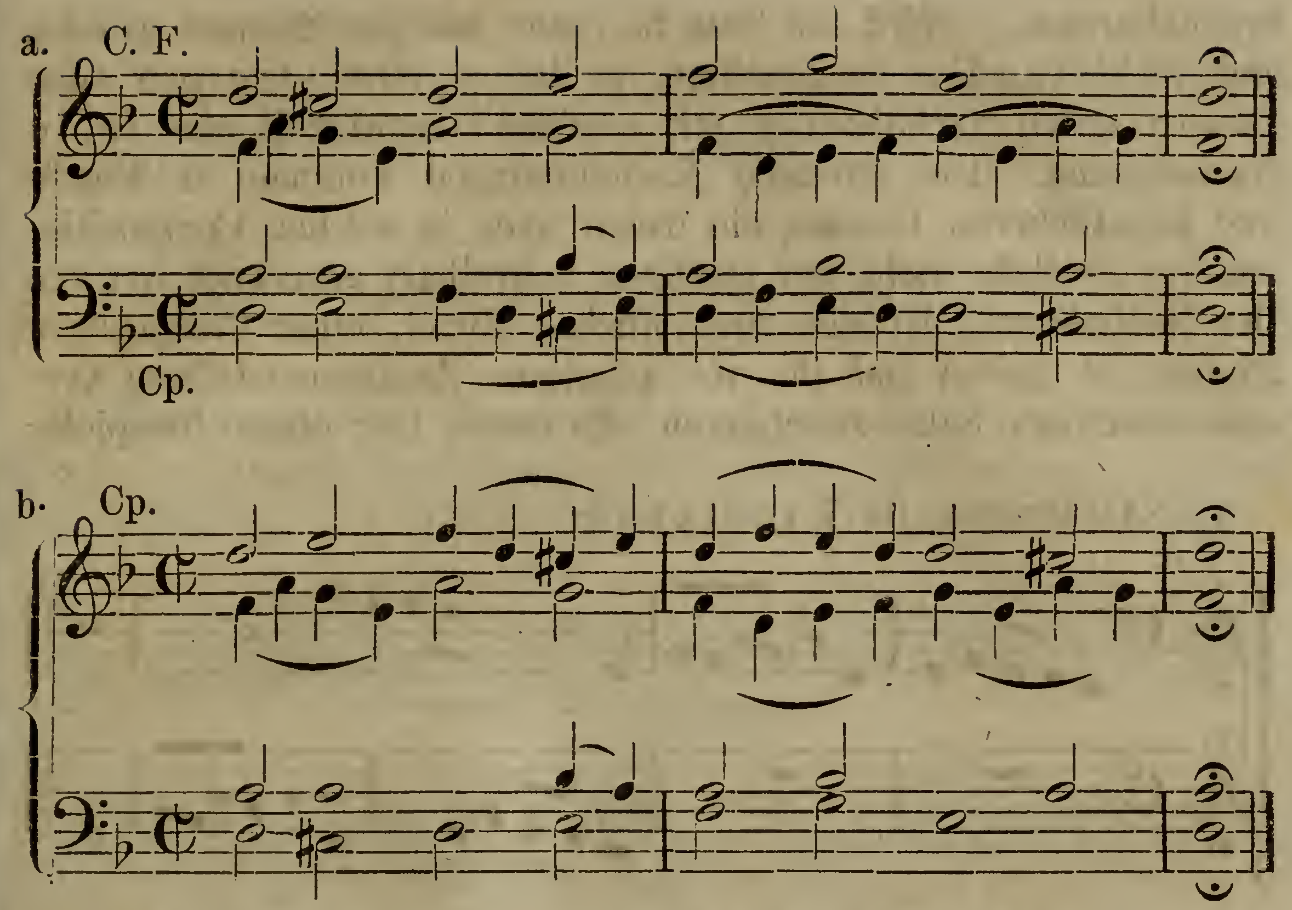

Vierstimmige Sätze können abgefasst werden:

A) mit dem C. F. und dem Cp. in den beiden äusseren Stimmen;

B) mit dem C. F. in einer Mittelstimme und dem Cp. in einer äusseren Stimme, und

C) mit dem C. F. und dem Cp. in den beiden Mittelstimmen;

Als Beispiel über die erste Art mag derselbe Choral, aber transponirt, dienen:



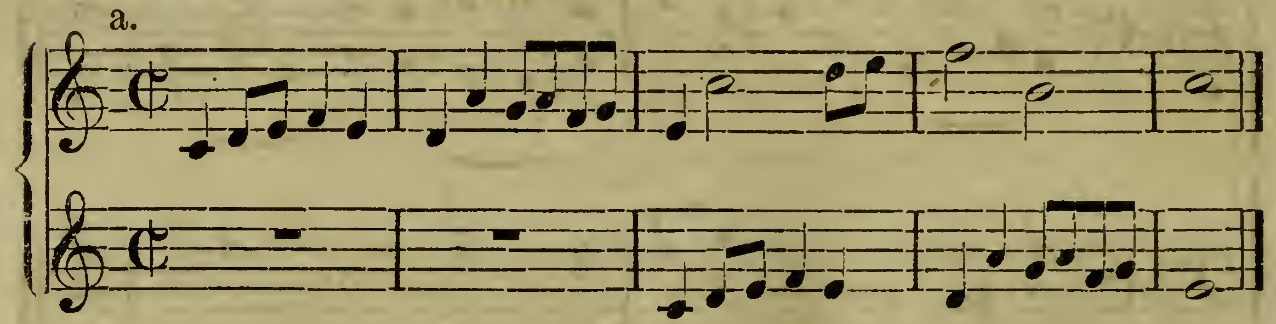

65. Aufgabe. Der Schüler setze nun die Choräle im doppelten Contrapunkt der Oktave:

1) als zweistimmige Sätze,
2) als dreistimmige Sätze, und
3) als vierstimmige Sätze, jedesmal nach den oben angegebenen verschiedenen Arten der Abfassung.

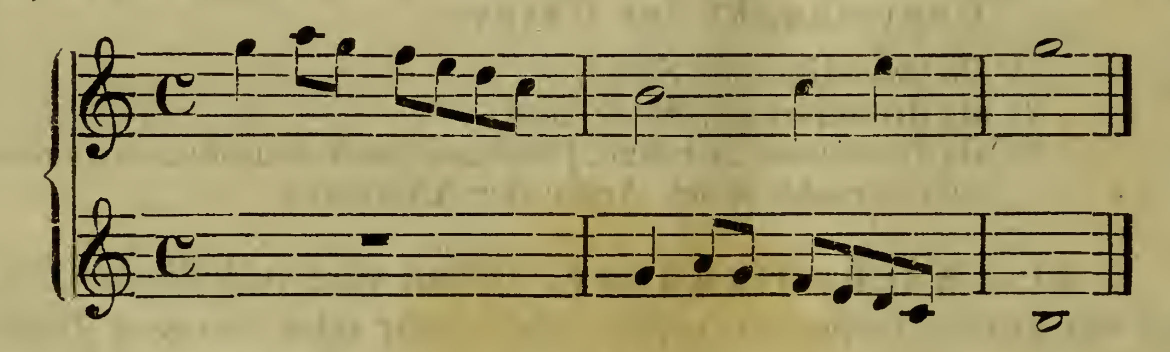
§ 93. **Nachahmungen.** Wenn eine melodische Figur oder ein kurzer melodischer Satz nach mehr oder wenigen Tönen, nach einem oder mehreren Takten von einer anderen, oder auch von mehreren Stimmen wiederholt wird, so heisst dies eine Nachahmung. Diese Wiederholung kann sowohl im Einklange, als auch in den übrigen Tonverbindungen, in der Ober- oder Unteroktave, Ober- oder Untersekunde, Ober- oder Unterterz etc., ebenso in umgekehrter Bewegung, auch in vergrösserten oder verkleinerten Noten geschehen. Die Nachahmungen im Einklange und in der Oktave kommen am häufigsten vor; denn sie sind die

brauchbarsten. Wird ein Satz in einer anderen Stimme genau und vollständig nachgeahmt, so ist es eine strenge oder canonische Nachahmung, mit weniger Genauigkeit eine freie Nachahmung. Die strengen Nachahmungen kommen in Fugen und künstlicheren Canons, die freien aber in solchen Compositionen vor, welche nicht zur strengen Schreibart gerechnet werden. Die Nachahmung ist ein vortreffliches Mittel, einer Composition Einheit zu geben und sie vor planloser Zusammenstellung verschiedenartiger Sätze zu schützen. Es folgen hier einige Beispiele:

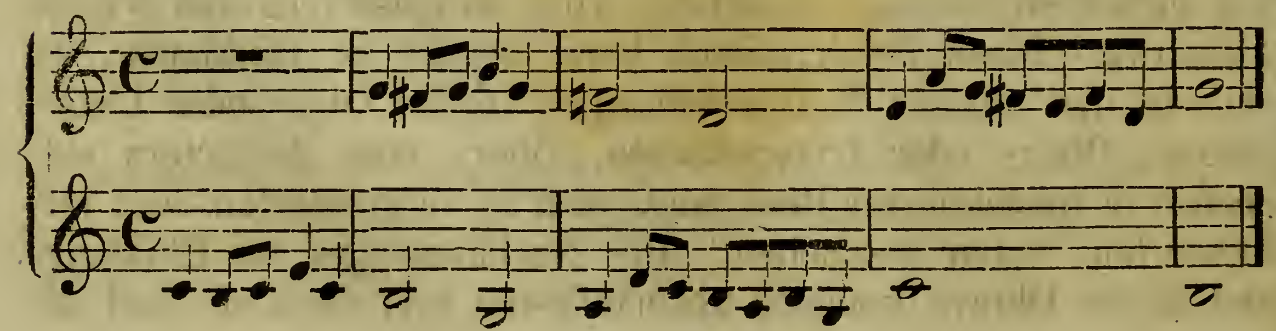
a) Nachahmung im Einklange:



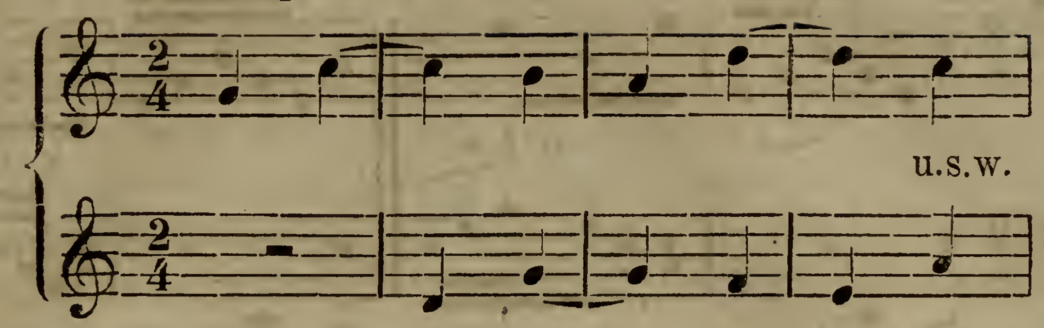

b) in der Unteroktave:



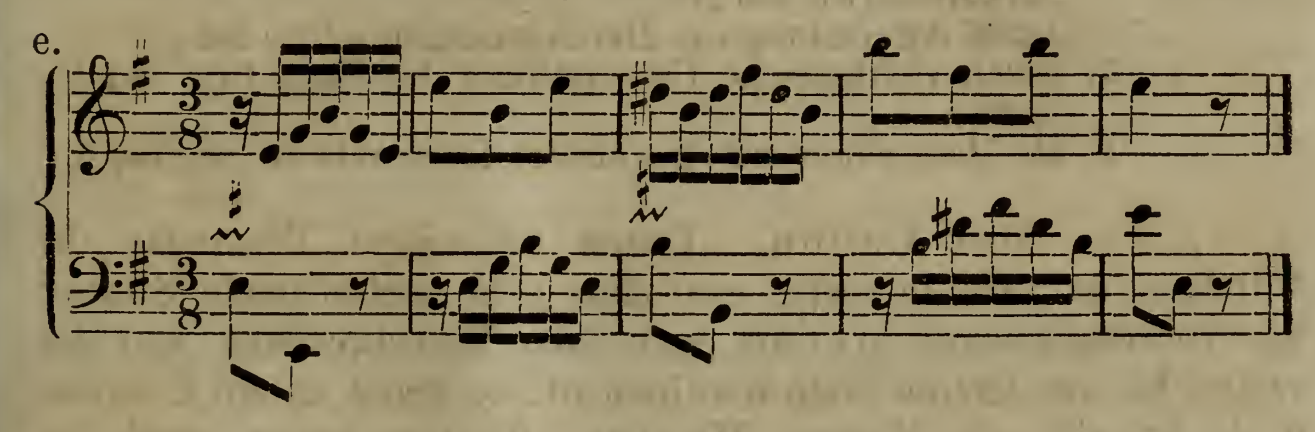
c) in der Oberquinte:



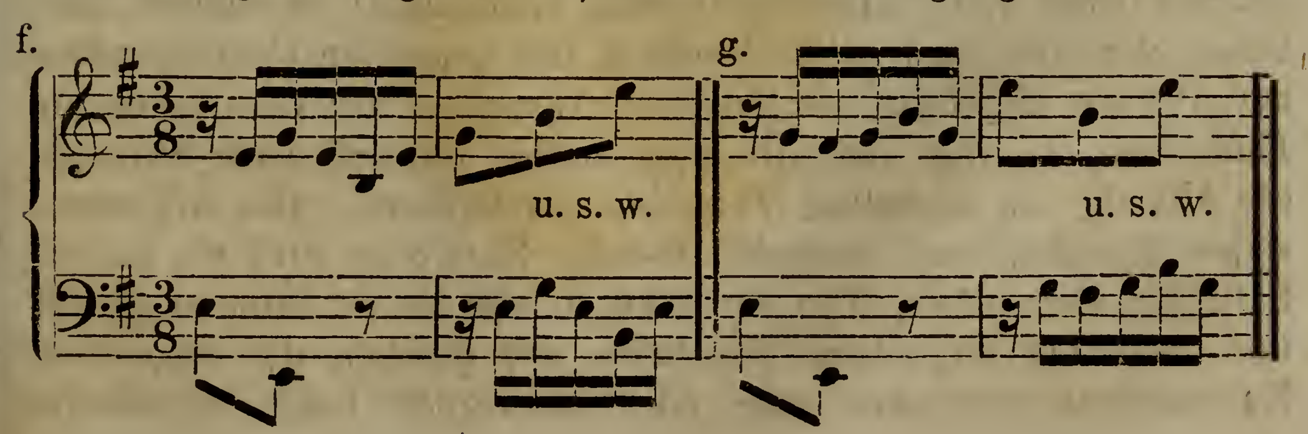
d) in der Unterquarte:

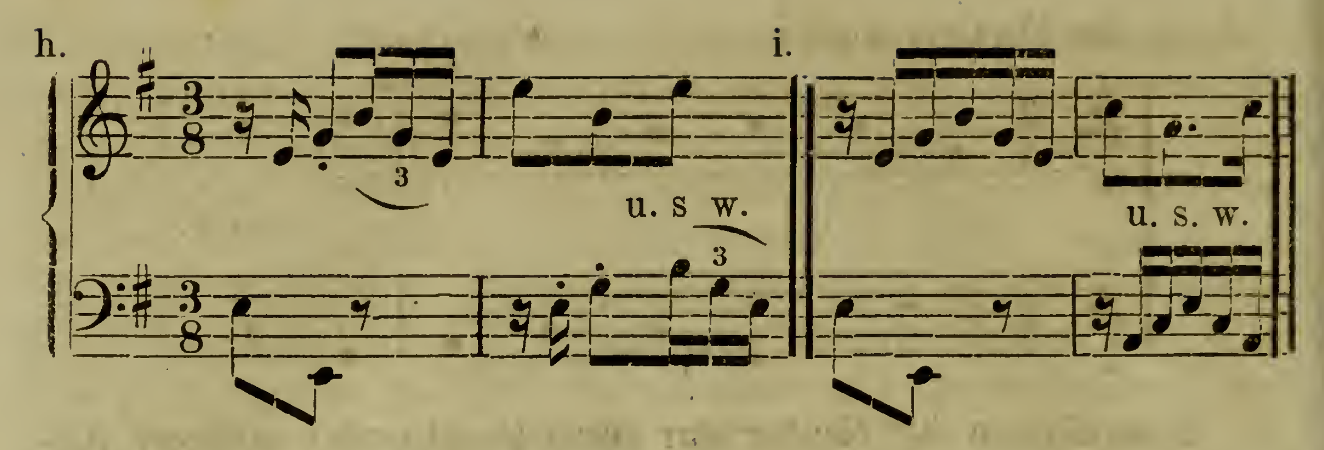



Nun können der Musterfigur entweder ein oder mehrere Akkorde zu Grunde liegen, so z. B. liegt der Musterfigur in einem Präludium von J. S. Bach jedesmal nur ein Akkord zu Grunde:




Der Schüler suche nun solche Nachahmungen in den Compositionen der besten Meister, namentlich in Bach's Präludien, Inventionen und Fugen auf. Die aufgefundenen Sätze mit solchen Nachahmungen können dann vom Schüler zur Uebung benützt werden, indem er dieselben umzugestalten sucht, entweder durch Veränderung der Figur selbst, oder deren Bewegung u. s. w. Z. B.

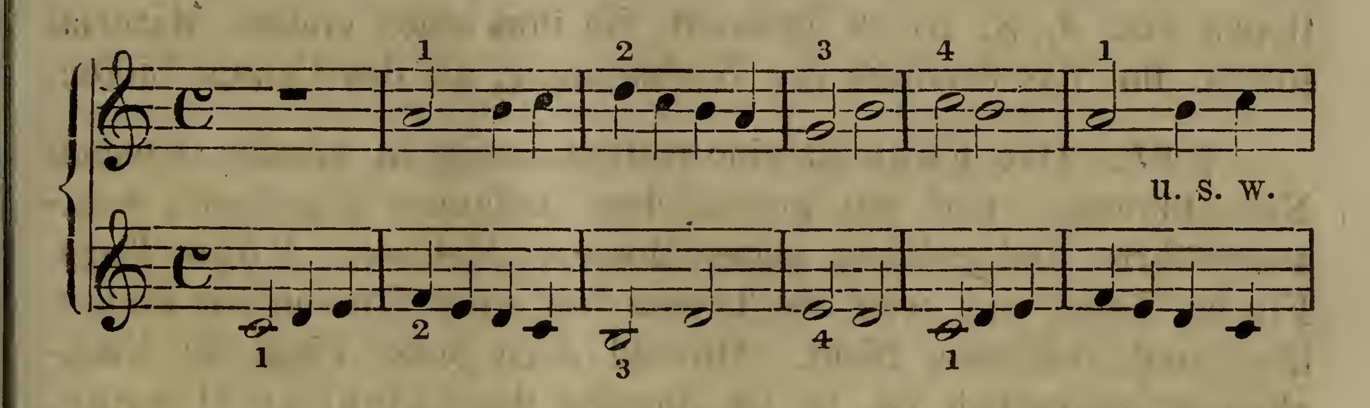





66. Aufgabe. Verändere die Nachahmungen im Satze von e:
1) durch Anwendung einer andern Lage des gebrochenen Akkordes (wie bei f);
2) durch Anwendung von Durchgangsnoten (wie bei g);
3) durch rhythmische Umgestaltung der Figur (wie bei h); wende
4) die Musterfigur auf eine andere Harmonie an (wie bei i).

§ 94. Der Canon. Treten bei einem Tonstücke die Stimmen so nach einander ein, dass jede nachfolgende Stimme die vorausgegangene genau und ohne Unterbrechung von der ersten bis zur letzten Note nachahmt, so heisst es ein Canon, d. h. so viel als Norm, Muster, Richtschnur, weil das Thema die Norm der nachahmenden Stimme ist. Die Nachahmung kann sowohl auf denselben Tonstufen, als auch auf allen übrigen der Tonleiter geschehen; und hiernach unterscheidet man: Canons im Einklange, in der obern Sekunde oder untern Septime, in der obern Terz oder untern Sext u. s. w. Der Satz der Oberstimme wird zur Unterstimme und umgekehrt: es müssen also beide Stimmen nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes der Oktave abgefasst werden, mit Ausnahme bei dem Canon im Einklange, wo dies deshalb nicht nöthig ist, weil seine Stimmen die Melodie auf denselben Tonstufen wiederholen. Die Abfassung selbst geschieht auf zweierlei Weise: Entweder wird ein ganzer Satz für sich allein, Ton für Ton in die zweite Stimme gesetzt und zwar auf diejenigen Tonstufen, auf welchen die canonische Nachahmung geschehen soll; oder es werden beide canonische

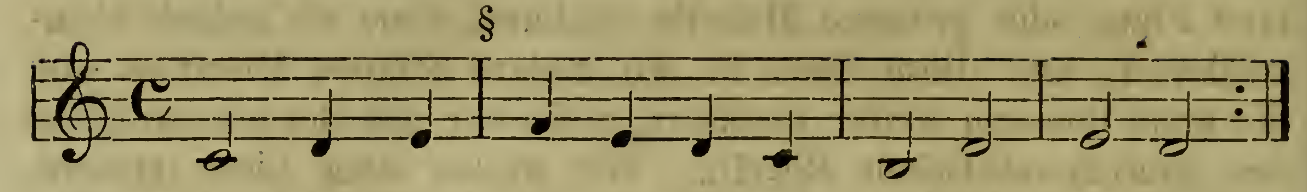
Stimmen gleichzeitig erfunden, indem man nämlich in einer Stimme eine Figur oder grössere Melodie annimmt, ohne sie jedoch abzuschliessen, und diese dann in die andere Stimme überträgt und die erste dagegen weiter fortführt, und zwar mit Berücksichtigung der contrapunktischen Regeln. Wir wollen über diese letztere, als der gebräuchlichsten Art, hier unten ein Beispiel geben: Beginnt also in demselben in der untern, als der ersten Stimme, der erste Takt mit den drei Noten *c d e,* so werden diese in der obern, als der zweiten Stimme, z. B. sechs Stufen höher, übertragen: nun wird zu den drei Tönen der nachgeahmten Oberstimme in der Unterstimme eine Begleitung gesetzt, wie im zweiten Takte; diese vier Noten werden wieder in die Oberstimme übertragen, und hierauf zu dieser in der Unterstimme abermals eine Begleitung gesetzt; und so wird, Takt für Takt, fortgefahren, wie es die Ziffer andeutet:




Ist ein Canon, wie vorstehender, so eingerichtet, dass das Ende wieder zum Anfange zurückkehrt, so heisst er ein unendlicher, und in diesem Falle muss man entweder an einem passenden Orte abbrechen, (wie z. B. auf der ersten Note des fünften Taktes), oder man muss einen freien Schluss anhängen.

Da eine jede Stimme dieses Canons ganz dieselbe Melodie hat, so genügt die Notirung einer einzigen; nur muss dabei bemerkt werden, für wie viele Stimmen der Canon gesetzt ist, wo und auf welcher Stufe sie einsetzen müssen, also:

Zweistimmiger Canon in der Obersext.




Das Zeichen § deutet die Stelle an, wo die andere Stimme in der Obersext eintritt.

Die Alten hatten gar vielerlei Arten von Canons, als: Canons in der Vergrösserung und in der Verkleinerung, in rückgängiger Bewegung, in der Verkehrung, Räthselcanons u. s. w., von denen aber die meisten Spielereien sind.

Der Schüler wird nach dieser kurzen Erläuterung im Stande sein, Canons und canonartige Sätze, die ihm im Pianoforte- und Orgelspiele, sowie auch beim Gesange begegnen, erklären zu können. Vorzüglich mache sich aber der Schüler mit den 15 Inventionen von J. S. Bach bekannt, die ihm schon einiges Material sowohl für das Studium der Nachahmung, als des Canons bieten.

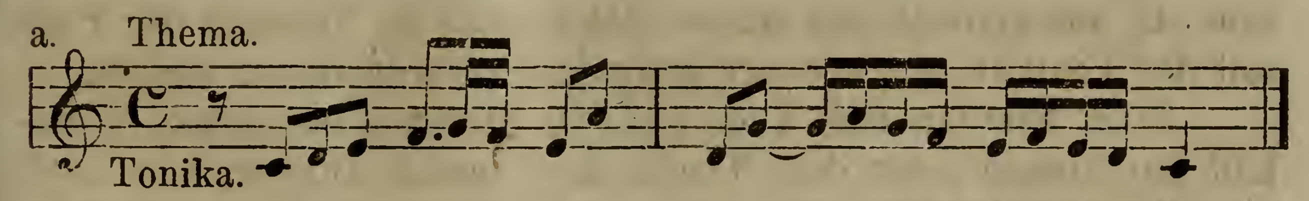
§ 95. Die Fuge ist eine mehrstimmige in minder strengen Nachahmungen und mit gesetzlichen Anfängen abgefasste, wohlausgeführte und gehörig abgeschlossene Melodie. Fuge (Fuga, Flucht) heisst sie, weil das Thema von einer Stimme zur andern läuft und gleichsam flieht. Obwohl auch jeder Fuge die Nachahmung wesentlich ist, so ist dieselbe doch nicht so strenge, wie beim strengen Canon; sie gestattet nämlich kleine Abweichungen in den Fortschreitungen, so dass z. B. eine ganze Tonstufe durch die Terz, ein Terzensprung durch einen Quartensprung u. s. f. nachgeahmt werden kann. Ferner sind die Nachahmungen nicht so anhaltend wie im Canon, da dieser ganz aus Nachahmungen besteht, die Fuge aber viele nicht nachgeahmte Theile enthält, und strenge genommen nur in den Anfängen eine gesetzliche Nachahmung fordert.

An der Fuge unterscheidet man drei Haupttheile: A) die gesetzlichen Anfänge, B) die Durchführung, und C) den Schluss.

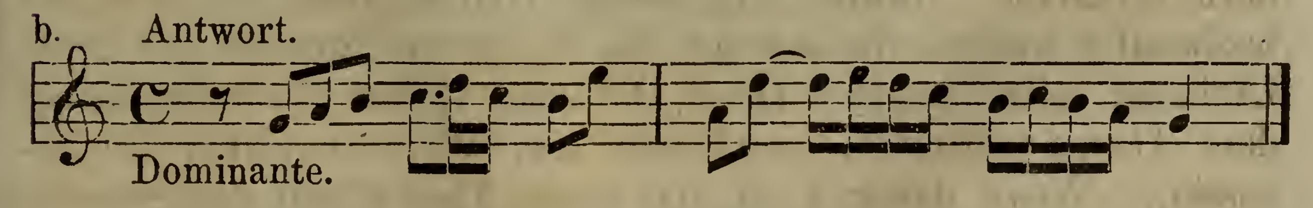
A) Die Anfänge bestehen aus dem Thema, auch Führer (Dux) genannt, mit dem Gegensatze und der Antwort, auch Gefährte (Comes) genannt. Das Thema ist eine kurze, passende und gehaltvolle Melodie, die in der Tonika beginnt, und entweder in derselben endigt oder in die Dominante übergeht. Es soll kurz sein und nicht leicht über acht Takte betragen, damit es das Ohr fassen kann; es soll passend sein, d. h. dem Charakter der Fuge angemessen; endlich soll es auch gehaltvoll sein, d. h. zu Engführungen, Nachahmungen, Gängen hinreichenden Stoff enthalten, da eine gute Fuge sich ganz aus dem Thema entwickeln soll.

Die Antwort auf das Thema ist nichts anderes, als eine versetzte Wiederholung oder Nachahmung desselben in einer anderen Stimme. Für die gesetzliche Antwort gelten folgende Regeln:

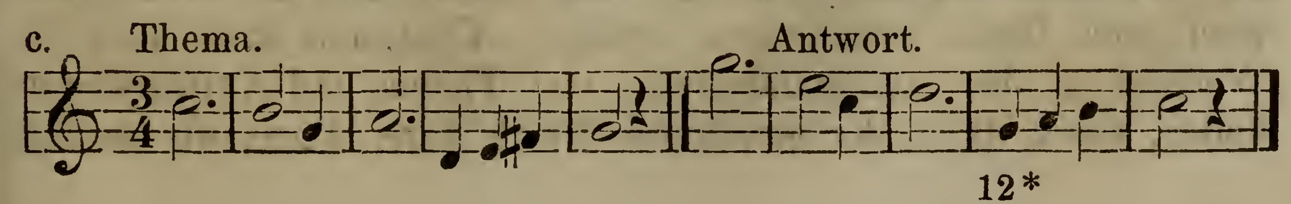
1) Beginnt und endigt das Thema in der Tonika, so wird die Antwort ganz in die Tonart der Dominante übersetzt. Wir wählen zu unserer Zergliederung die 1. Fuge in J. S. Bach's „wohltemperirtem Klaviere". Das Thema dieser Fuge heisst:



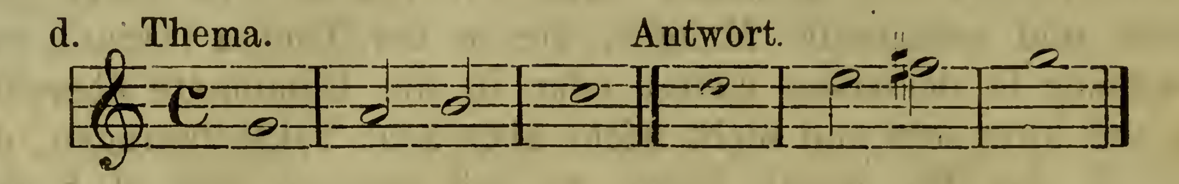

Die Antwort darauf heisst:




2) Endet aber das Thema in der Tonart der Dominante, so muss die Antwort in die Tonart der Tonika zurückkehren, z. B.



Ueberhaupt antwortet die Dominante der Tonika und diese der Dominante am Anfange und Ende der Antwort, z. B.

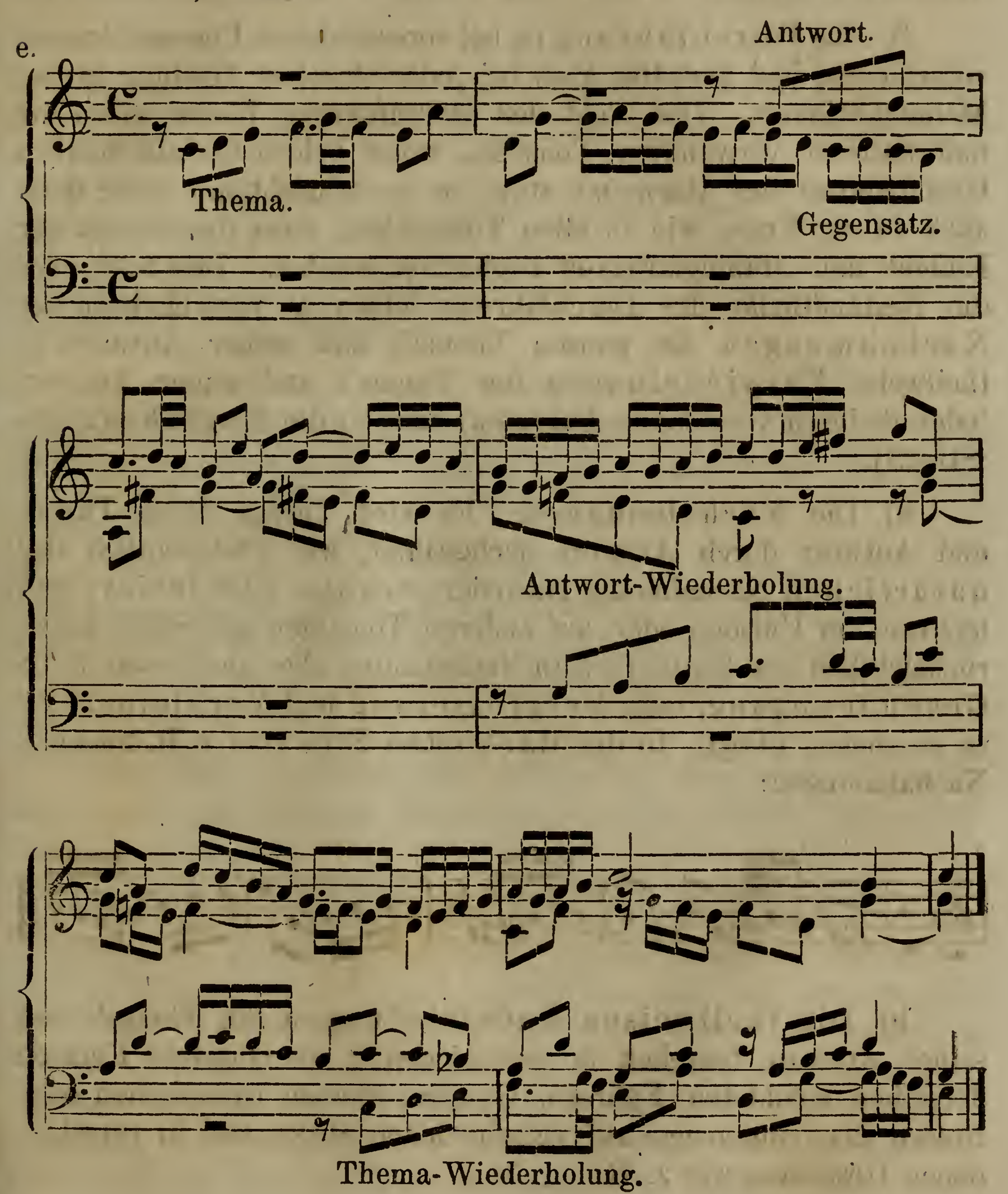



Wenn das Thema nicht mit dem Grundtone, sondern der Terz oder einem andern Tone der Tonleiter anfängt, so fängt die Antwort mit derselben Tonstufe der Dominantentonart an; dasselbe gilt vom Schlusse des Themas und der Antwort, jedoch nach den Regeln No. 1 und 2; und um diese Regeln realisiren zu können, sind die in letzterem Beispiele (d) gemachten Abweichungen in der Antwort nicht nur erlaubt, sondern nothwendig.

Was den Eintritt der Antwort betrifft, so ist dieser desto vollkommener, je unerwarteter und überraschender er ist; daher hält man Fugen, in denen das Thema ganz geschlossen erscheint, wenn die Antwort beginnt, für schleppend. Es soll nämlich die Antwort so in die Melodie des Themas eingreifen, dass sie gleichsam ein unzertrennliches Ganze bilden; und im Verlaufe der Fuge soll der Eintritt der Antwort besonders herausgehoben werden.

Wird eine einfache Fuge auf vier Stimmen berechnet, so enthält die Anlage nebst dem Thema und dessen Antwort auch noch eine Wiederholung des Themas und der Antwort in den zwei andern Stimmen. Hierbei soll jedoch eine Ordnung der Stimmen beobachtet werden, die sich aus der Natur der Stimme und deren Umfange selbst ergibt. Diese Ordnung, in der die Stimmen mit dem Thema auftreten, nennt man den Wiederschlag (Repercussio). Wenn daher z. B. das erste Thema von der Sopran-, und dessen Antwort von der Altstimme vorgetragen wird, so soll die Wiederholung des Themas vom Tenore und die zweite Antwort vom Basse vorgetragen werden. Uebrigens kann auch ein Wechsel in der Aufeinanderfolge von Thema und Antwort Statt finden, wie z. B. in der erwähnten Bach'schen Fuge, wo nämlich

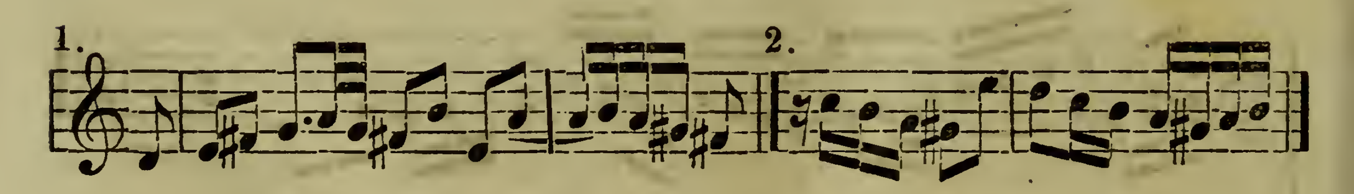
der Tenor mit einer Wiederholung der Antwort statt des Thema's selbst, und die Bassstimme erst mit der Wiederholung des Thema's eintritt, nämlich:



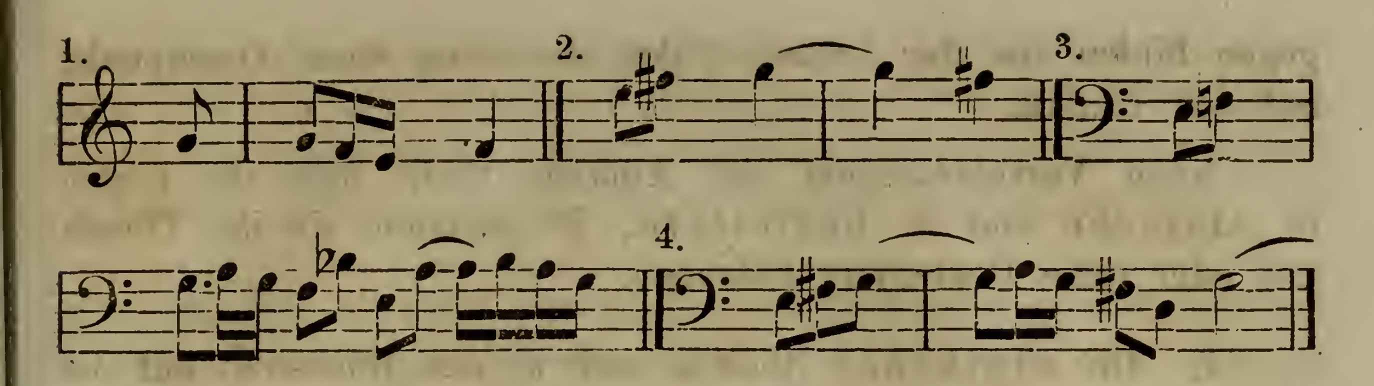
Die Fortsetzung des Thema's zur Begleitung der Antwort heisst der Gegensatz: er muss auch als ein besonderer Gedanke vernommen werden können. Siehe obiges Beispiel.

B. Die Durchführung ist bei verschiedenen Fugengattungen verschieden, und gestattet auch bei jeder einzelnen Gattung grosse Mannigfaltigkeit. Das Feld der Durchführung bilden alle nahe und entfernt verwandten Tonarten, wobei jedoch die allgemeinen Grundgesetze der Harmonie stets zu berücksichtigen sind; denn auch in der Fuge, wie in allen Tonstücken, muss das Gesetz der Einheit und Mannigfaltigkeit beobachtet werden. Den Stoff oder die Bestandtheile der Durchführung bilden a) verschiedenartige Nachahmungen des ganzen Thema's und seiner Antwort, b) theilweise Entwickelungen des Thema's und seiner Antwort (oder dadurch veranlasste Episoden) und c) die Engführungen (Stretti).

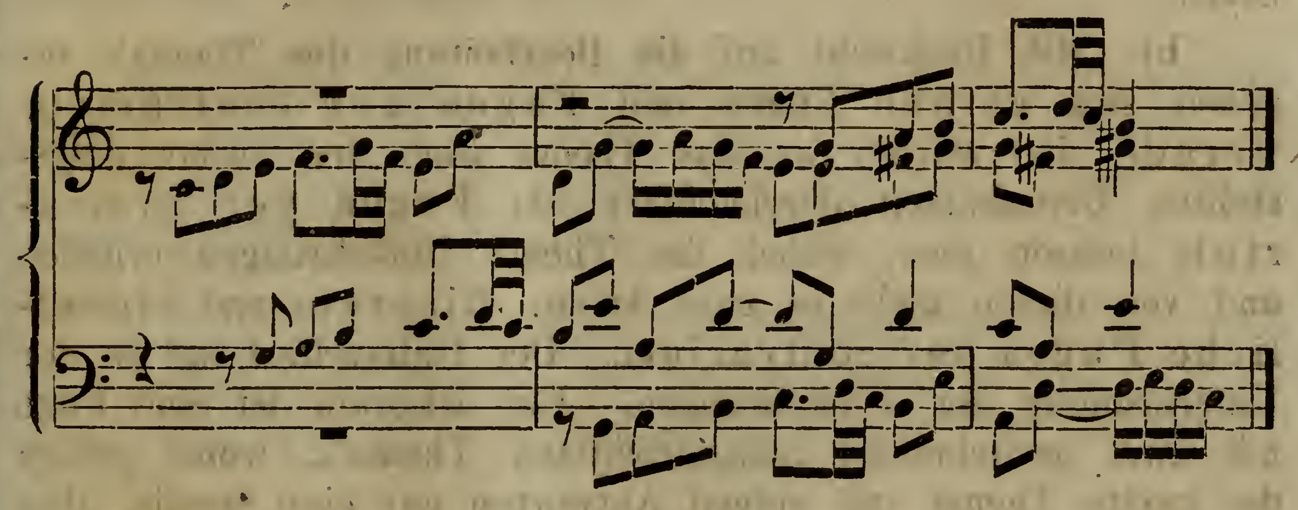
a) Die Nachahmungen. Es wird Thema durch Thema und Antwort durch Antwort nachgeahmt, was rücksichtlich der natürlichen Nachahmung entweder strenge oder freier, und letzteres im Unisono oder auf anderen Tonstufen geschehen kann; rücksichtlich der künstlichen Nachahmung aber auch noch durch Gegenbewegung, oder Vergrösserung und Verkleinerung zu geschehen pflegt. In der Bach'schen Fuge sind z. B. folgende Nachahmungen:




b) Die theilweisen Entwickelungen des Thema's und seiner Antwort bestehen in verschiedenen aus einzelnen Figuren derselben gebildeten Führern, Gängen, kleinen canonischen oder freiern Nachahmungen auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Gestalten, wie z. B.




c) Die Engführung (Stretto) besteht darin, dass die Antwort dem Thema näher gerückt wird, d. h. früher eintritt, als im Anfange. Je näher die Antwort dem Thema gebracht wird, desto gesteigerter ist die Engführung:



Kurze Sätze in den Fugen, welche das Thema unterbrechen, damit seine unaufhörliche Wiederholung nicht ermüde, nennt man Zwischensätze.

C. Der Schluss soll bei jeder ausgearbeiteten Fuge feierlich sein, und deshalb aus einem Orgelpunkte und einer entsprechenden Schluss-Cadenz bestehen. In dem Orgelpunkte werden kurze, aber verfolgte Nachahmungen oder andere aus dem Thema gezogene Gänge angewendet. Die Schluss-Cadenz, in welcher dann alle fugirenden Stimmen gleichsam wie erschöpft ausruhen, ist nicht bei jeder Fuge absolut nothwendig; eine solche fehlt z. B. in der mehrfach erwähnten Bach'schen Fuge. Da-

gegen bilden die vier letzten Takte derselben einen Orgelpunkt auf der Tonika.

Nach Verschiedenheit der Anfänge theilt man die Fugen in einfache und in begleitete, je nachdem sie ihr Thema mit oder ohne Begleitung anfangen.

I. Die einfachen theilen sich a) mit Rücksicht auf die Verschiedenheit im Style in strenge und in freie Fugen. Bei ersteren ist das Thema und die ganze Durchführung im strengen Stile abgefasst; bei den letztern finden sowohl im Thema als in der Durchführung viele und gefällige Verzierungen Statt.

b) Mit Rücksicht auf die Bearbeitung des Thema's ergeben sich gerade Fugen und Fugen per contrarium. Gerade sind solche, wo das Thema nach den bisher aufgestellten Grundsätzen durchgeführt ist; Fugen per contrarium heissen jene, wobei das Thema Umkehrungen erleidet, und von diesen giebt es zwei Arten: Ricerata und eigentliche Fugen per contrarium. Der Unterschied ligt in der Unterordnung der Umkehrungen. Ein Ricerata ist eine Fuge mit zwei nacheinander ausgearbeiteten Thema's, wobei jedoch das zweite Thema mit seinen Antworten nur eine gerade, aber genaue Umkehrung ist, und ganz ohne Begleitung eintreten kann. Eine eigentliche Fuge per contrarium ist eine solche, die ihr Thema durch Umkehrungen beantwortet, jedoch in abwechselnder Unterordnung mit regelmässigen Antworten.

II. Von den begleiteten Fugen gibt es ebenfalls zwei Hauptgattungen, nämlich Fugen über einen Choral und mehrfache Fugen.

a) Die Fugen über einen Choral sind von zweifacher Art: die erste besteht darin, dass der Choral, den eine Stimme gleichzeitig mit dem Thema vorträgt, allen übrigen

Stimmen nach und nach gleich den Antworten zugetheilt wird; die zweite lässt dieselbe Stimme den Choral durch die ganze Fuge vortragen, indess die übrigen Stimmen darüber und darunter das Thema und die Antworten regelmässig vortragen.

b) Die mehrfachen Fugen sind solche, in welchen das Thema gleich am Anfange eine, zwei oder drei etc. auf die Stimmen vertheilten Melodien zur Begleitung hat, welche Mitmelodien dann ebenfalls als Themata (Contrathemata) angesehen, und wie das Hauptthema beantwortet werden. Hat das Thema nur ein solches Contrathema, so heisst die Fuge Doppelfuge, wenn zwei, Tripelfuge u. s. f.

Eine kurze Fuge, die nur eine oder zwei Durchführungen enthält, heisst eine Fughette, und ein blos fugenartig erscheinender kürzerer Satz, in einem grösseren, freier gehaltenen Tonstücke, ein Fugato.

Es ist nun die Aufgabe des Schülers, gute Fugen nach obiger kurzer Erläuterung zu zergliedern; denn dieses ist der beste Weg zur gründlichen Kenntniss dieser Art von Compositionen.

Und hiezu können wir wieder keine bessere Quelle empfehlen, als J. S. Bach, den unübertroffenen Meister des Fugenbaues. Der Schüler wähle einige Fugen aus dem „wohltemperirten Klaviere", setze sie in Partitur und bemerke dann die verschiedenen Eintritte des Thema's und der Antwort. Wir wollen zum Schlusse noch eine kurze Zergliederung der *E*-Dur-Fuge, aus dem II. Theile jenes Werkes, nebst einigen Bemerkungen, hier mittheilen. Der Schüler schreibe also diese Fuge vorerst in Partitur, versehe die Takte mit Ziffern und bezeichne hierauf die verschiedenen Eintritte und numerire sie mit römischen Ziffern, wie folgt:

Fuga IX a 4 voci.

1. 2. Antwort. 3

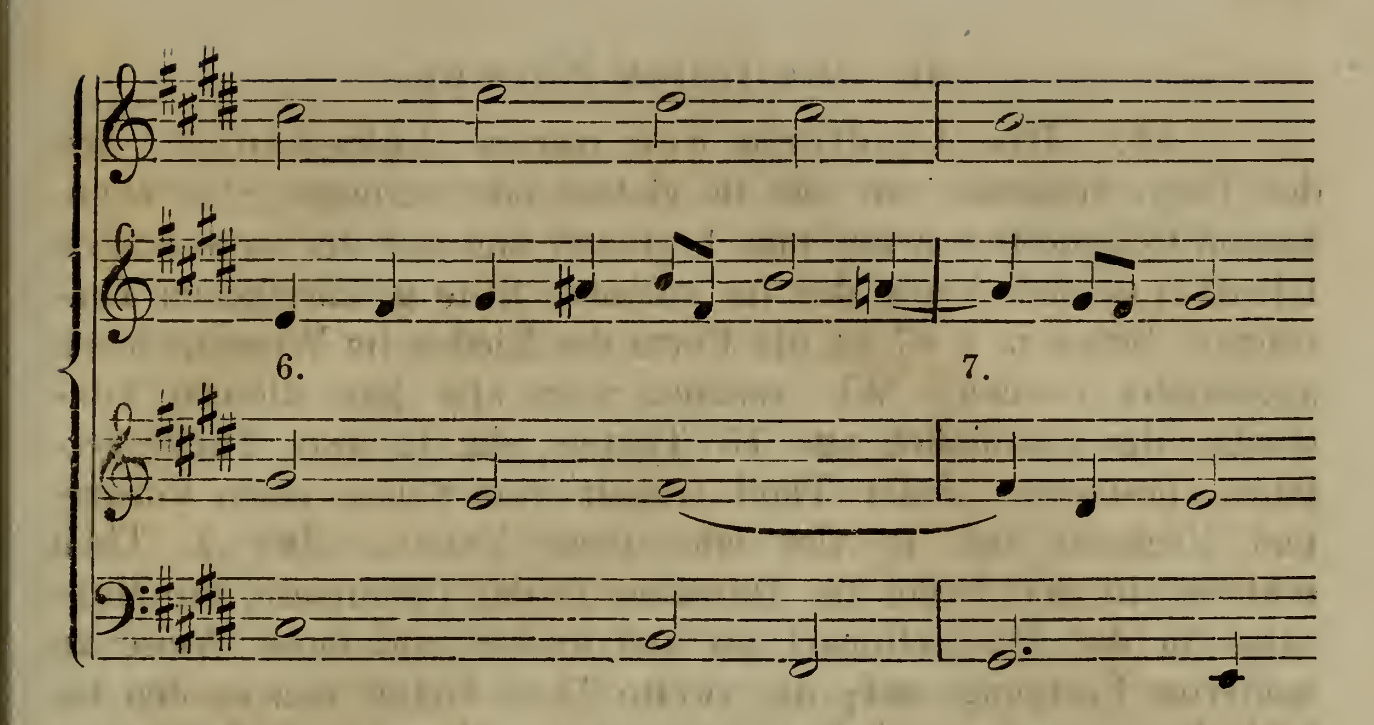
Thema.

I Gegensatz.

Antwort.

Thema.

4. 5.




1) Wir haben hier eine Quintenfuge; denn das Thema beginnt in der Tonika im Basse, die Antwort erfolgt im Tenore auf dem 2. Theile des 2. Taktes in der Quinte; nach dem Eintritte dieser beiden Stimmen erscheinen der Alt als Thema und der Sopran als Antwort; dies sind also die Anfänge.

2) Im neunten Takte tritt auf dem zweiten Takttheile das Thema zum zweiten Male, oder als II. Wiederschlag im Tenore ein, nachdem im Alte die Antwort auf dem 1. Theile desselben Taktes vorangegangen ist. Wir haben hier also schon eine Engführung.

3) Mit dem 16. Takte beginnt im Alt der III. Wiederschlag in der Tonika, worauf im Soprane die Antwort folgt.

4) Der im 19. Takte eintretende Bass ist nicht als Antwort in der Hauptonart *E*, sondern als Thema in der Dominante stehend zu betrachten, und bildet somit den Anfang des IV. Wiederschlages, zu welchem der Tenor die Antwort hat.

5) Im 26. Takte tritt das Thema in sämmtlichen vier Stimmen in der Verkleinerung ein, aber nicht als Thema und Antwort, sondern mehr als Nachahmung behandelt; doch erscheint dieser Satz als V. Wiederschlag.

6) Im 30. Takte tritt das Thema im Alt wieder in der Tonika ein' bleibt aber ohne Antwort; dennoch kann dieser Satz als VI. Wiederschlag betrachtet werden.

7) Mit dem 35. Takte beginnt der VII. und letzte Wiederschlag und zwar wieder wie im 9. Takte in der Engführnng.

8) Im 40. Takte wird die Antwort zum Schlusse wiederholt.

### B. Die freien Formen.

§ 96. **Die Liedform und deren Anwendung.** Mit der Fuge verlassen wir die im glatten oder strengen Stile abgefassten Compositionsarten und beginnen nun mit der sogenannten Liedform den Kreis der im galanten Stile geschriebenen Tonstücke. Schon in § 87 ist die Form des Liedes im Wesentlichsten angedeutet worden. Wir rechnen dazu alle jene kleinen Tonstücke, die gewöhnlich aus 16 Takten, die in zwei Theile zerfallen, bestehen. Jeder Theil enthält zwei Sätze, einen Vorder- und Nachsatz von je vier oder mehr Takten. Der 1. Theil schliesst in der Regel für Dursätze in der Dominante, für Mollsätze in der Paralleltonart ab und fordert auf diese Weise zu weiterem Fortgange auf; der zweite Theil knüpft nun an den Inhalt des ersten an, indem er entweder den Inhalt des ersten Theils in neuer Wendung wiederbringt, oder ein ganz neuer, fremder Gedanke hinzutritt, worauf aber dann in einem Nachsatze auf den Inhalt des ersten Theils zurückgegangen werden muss. In dieser letzten Ordnung ist z. B. das Thema zu der Sonate in *A*-Dur von Mozart verfasst:



Es besteht nämlich aus zwei Theilen von je zwei Sätzen; der Vordersatz des ersten Theils schliesst in der Dominante ab; im Nachsatze wiederholt sich der Inhalt des Vordersatzes mit Schluss in der Tonika. Nun kann das Thema nicht zum dritten Male kommen; daher beginnt der zweite Theil mit einem neuen Vordersatze, der ebenfalls in der Dominante abschliesst, worauf dann im Nachsatze zum Inhalt des ersten Theiles zurückgekehrt wird.

Man kann auch eine dreitheilige Liedform unterscheiden; das Thema in Beethoven's *As*-dur-Sonate, Op. 26,

gehört hierher. Der erste Theil desselben bildet einen Vordersatz in zwei Abschnitten und einen Nachsatz, der den Vordersatz mit Veränderung des ersten Abschnittes und Ganzschluss des zweiten wiederholt. Der zweite Theil macht einen neuen Inhalt aus, schliesst in der Dominante und führt zum dritten Theile, der den Nachsatz des ersten Theiles wiederholt.

Die Liedform kommt angewandt in allen kleineren Tonstücken vor, wie in Märschen, Walzern und Menuetten. In der Regel bestehen sie aus einem Hauptstücke und einem oder mehreren Nebenstücken, Trio's genannt. Das Hauptstück hat gewöhnlich zwei Theile, wovon der erste oft einen Einleitungssatz enthält, worauf dann der Vordersatz und Nachsatz folgen. Der zweite Theil kann aus verschiedenartigen Sätzen, die jedoch zu dem Inhalte des ersten Theiles in einigem Verhältnisse stehen sollen, zusammengesetzt sein; derselbe soll ferner seiner Länge nach mit dem ersten proportionirt, darf jedoch auch etwas länger sein. Ueberdies sind die Theile des Hauptstückes wie die des folgenden Nebenstückes gewöhnlich so eingerichtet, dass sich ein jeder von Anfang bis zu seinem Schlusse unverändert wiederholen lässt.

Das Trio ist wie das Hauptstück gebaut, besteht ebenfalls gewöhnlich aus zwei Theilen und bildet an sich betrachtet ein geschlossenes Ganzes; indessen ist sein Inhalt etwas sanfter als der des Hauptstückes. Am häufigsten steht es in der Unterdominante; es kann jedoch anch in der Tonika selbst und in allen der Haupttonart verwandten Tonarten abgefasst sein. Damit aber das Hauptstück mit dem Trio ein vollständiges, abgerundetes Ganzes bilde, muss das Hauptstück nach dem Nebenstück, das eigentlich mehr ein Mittelstück ist, wiederkehren, wobei dann in jenem Falle, wo das Trio in einer entfernt verwandten Tonart schliesst, eine kurze Einleitung in den Hauptsatz angebracht werden muss. Eine Wiederholung des Hauptstückes wird gewöhnlich nicht eigens geschrieben, sondern nur durch ein *Da Capo* bezeichnet, dem zuweilen noch ein *Coda,* d. h. ein ausgeführter

Anhangssatz, oder auch eine längere Finalcadenz folgt, die einen feierlichen Schluss bildet.

Was das Charakteristische der einzelnen Arten solcher kleinen Tonstücke, wie Walzer, Menuette, Märsche u. s. w. betrifft, so sind specielle Regeln hierüber überflüssig, da alle in ihren Grundzügen nach der angegebenen allgemeinen Norm abgefasst sind; und was jede Art in ihrem Takte, Tempo, in ihren eigenthümlichen Figuren u. s. f. Verschiedenes hat und kennzeichnet, lehren gute Beispiele wieder am besten.

Wir wollen hier zum Schlusse dieser Abhandlung die Menuett, welche in der schon oben erwähnten Sonate Mozart's (in *A*-Dur) vorkommt, in den Hauptzügen zergliedern:

Sie besteht aus zwei Theilen nebst einem Trio in zwei Theilen.

Der 1. Theil der Menuett zerfällt in zwei Sätze:

a) in einen Vordersatz, in der Tonika schliessend (1.—11. Takt);
b) in einen Nachsatz in der Dominante und darin schliessend (11.—18. Takt.)

Der zweite Theil zerfällt in drei Sätze:

a) in einen neuen Vordersatz, mit Sequenzen und reicherer abwechselnder Modulation (Takt 1—13);
b) in die Wiederholung des Vordersatzes vom 1. Theile mit verändertem Schlusse (Takt 13 – 22);
c) in die Wiederholung des Nachsatzes vom 1. Theile, aber jetzt in der Tonika stehend und darin schliessend (Takt 22 bis Ende).

Der 1. Theil des Trio's enthält zwei Sätze und liegt im Ganzen genommen in der Unterdominante.

a) Der Vordersatz schliesst in der Dominante (Takt 1—8);
b) der Nachsatz liegt in der Dominante und wendet sich am Schlusse wieder nach der Tonika (Takt 8—16).

Der zweite Theil enthält vier Sätze:

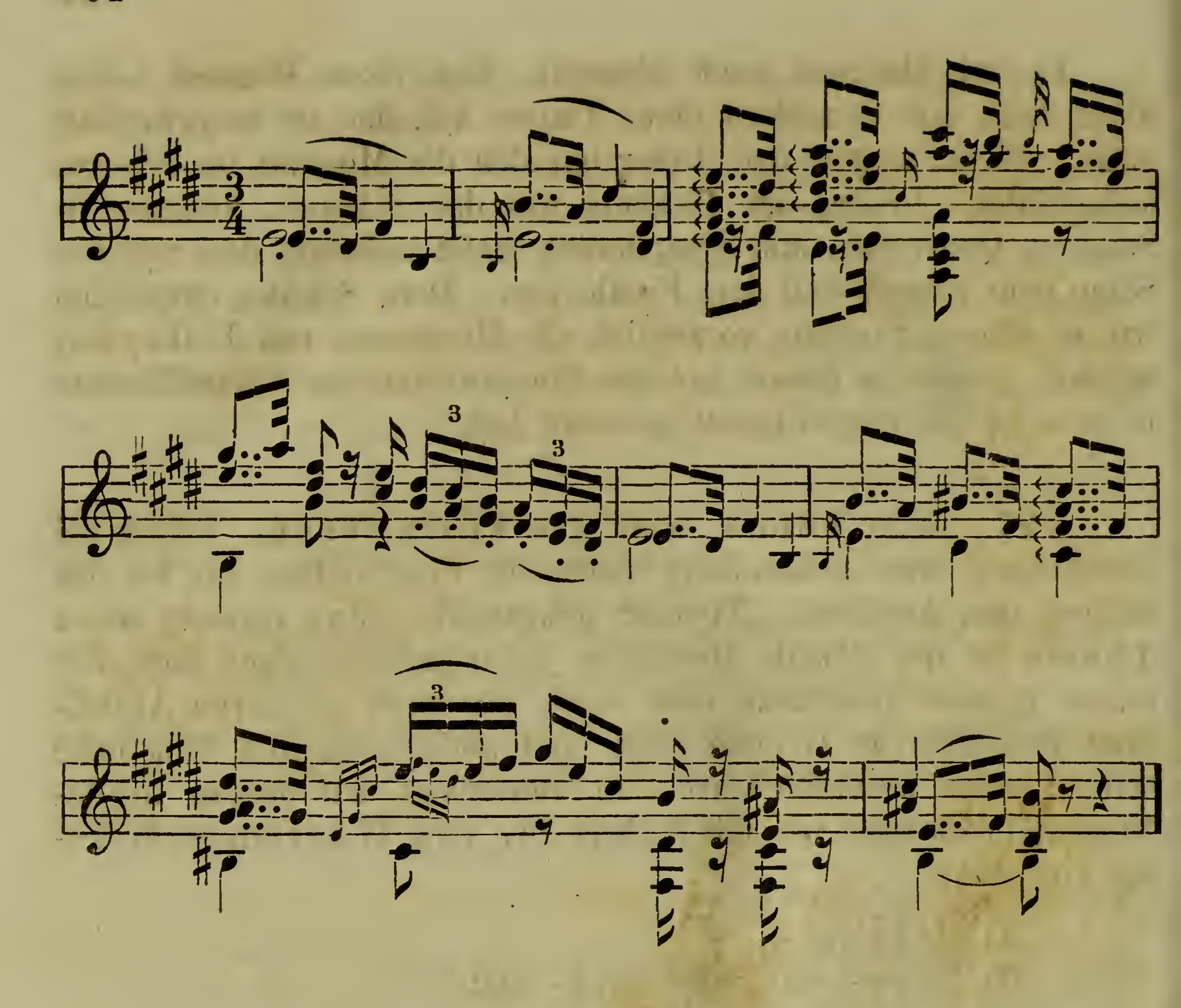
a) einen Vordersatz in der Moll-Dominante (Takt 1—8);
b) einen Mittelsatz in *C*-dur, modulirend nach der Haupttonart (*A*-dur), (Takt 8— 16) nebst drei Coden (Takt 16—20);
c) und d) die Wiederholung des ganzen 1. Theiles des Trio's nun aber mit Schlüssen in die Tonika.

Es sei übrigens noch bemerkt, dass diese Menuett schon nicht mehr den Charakter eines Tanzes hat, den sie ursprünglich hatte. Noch weiter und freier hat sich die Menuett im Scherzo ausgebildet. Beide, die Menuett wie das Scherzo, kommen in Sonaten, Quartetten und Symphonien meist zwischen dem zweiten Satze dem Adagio und dem Finale vor. Dem Schüler empfehlen wir zu seinem Studium vorzüglich die Menuetten von J. Haydn, welcher gerade in dieser Art der Composition das Vortrefflichste in grösster Mannigfaltigkeit geleistet hat.

§ 97. Das Thema und die Variationen. Schon bei Gelegenheit der Abhandlung über die Fuge haben wir für das Subject den Ausdruck „Thema" gebraucht. Man versteht unter Thema in der Musik überhaupt jeden liederförmigen Satz, der einem ganzen Tonstücke oder auch nur einer grösseren Abtheilung desselben zu Grunde liegt, und auch im ganzen Tonstücke selbst weiter ausgeführt ist. In Beziehung auf dessen Gestaltung unterscheiden wir mit Schnyder von Wartensee dreierlei Themata:

A) Parallel-,
B) Frag- und Antwort- und
C) fortlaufende Themata.

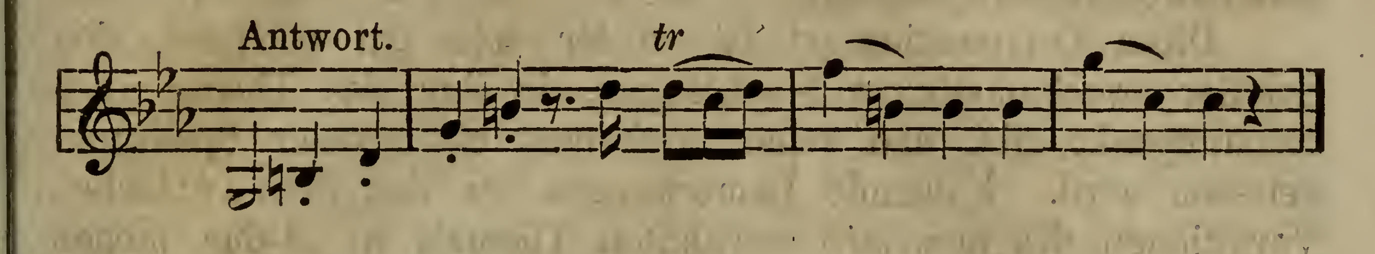
Unter Parallelthema versteht man ein solches, dessen Vordersatz sich im Nachsatze mit geringer Abänderung oder anderer Modulation wiederholt, so dass beide Sätze „gleichlaufend" gebaut sind. So ist z. B. das, schon im vorigen § erwähnte Thema zu den *A*-dur-Variationen von Mozart ein Tonika-Parallel-Thema, weil beide Sätze in der Tonika stehen und auch darin schliessen. Dagegen ist nachfolgendes Thema des Adagio aus der Sonate von J. Haydn, Op. 99, ein Dominanten-Parallel-Thema, da der zweite Satz, indem er den Inhalt des ersten wohl wiederholt, aber nach der Dominante modulirt und auch darin schliesst:




In ähnlicher Weise kann man nun auch, je nachdem der Nachsatz modulirt und schliesst, noch Unter-Dominanten-, Ober- und Unter-Medianten-Parallel-Thema unterscheiden, die der aufmerksame Schüler nun selbst erkennen wird, wenn sie ihm vorkommen.

Bei dem Frag- und Antwort-Thema wiederholt sich die Melodie des Vordersatzes im Nachsatze nicht in der Tonika, wie bei dem Parallelthema, sondern auf irgend einer andern Stufe der Tonleiter der Haupttonart, schliesst jedoch darin, so dass sich der Vordersatz zum Nachsatze verhält, wie Frage und Antwort. Ein Beispiel dazu finden wir in Mozart's *C*-moll-Sonate:




Ein fortlaufendes Thema ist ein solches, in welchem sich der Vordersatz gar nicht wiederholt, wie z. B. das Thema zu der im vorigen § zergliederten Menuette von Mozart.

Das Thema kann auf verschiedene Arten verändert werden, und diese Veränderungen oder Variationen über ein Thema bilden eine für sich bestehende Form der Musik, die bald als selbstständige Composition, bald als Theil eines grösseren Ganzen auftritt. Wir betrachten die Variation hier zunächst als selbstständige Composition.

Soll nun ein Thema zur Grundlage neuer Tonstücke dienen, so muss ein solches zunächst fähig sein, ein dauerndes Interesse zu erhalten. Es soll also:

a) seinem musikalischen Inhalte nach auch einer weiteren Bearbeitung werth sein;

b) es soll eine angemessene Ausdehnung haben, also weder zu kurz, noch zu lang sein; die zweitheilige Liedform eignet sich wohl am besten, namentlich, wenn dabei eine gute Modulationsordnung und symmetrische Einrichtung nicht fehlen;

c) endlich soll der Inhalt selbst einfach sein, damit der musikalische Gedanke leicht gefasst und festgehalten, und auch weitere Ausführungen möglich sind.

Bei einem Thema kann verändert werden: 1) die Melodie, 2) die Modulation, 3) die Begleitung, 4) das Tongeschlecht, nämlich Dur in Moll und umgekehrt, 5) der Rhythmus, und 6) die

Form, indem man der unbestimmten Liedform die Form eines Marsches, einer Menuette, eines Walzers etc. giebt. Wie die Veränderung in Beziehung auf die Punkte 1—5 geschehen kann, ist schon in der Harmonielehre und theilweise auch in der Melodielehre erörtert worden.

Diese Compositionsart ist wieder sehr gut geeignet, den Schüler zweckmässig zu beschäftigen, da ihm das Thema einen Anhaltspunkt gibt, und seiner Erfindung ein grosser Spielraum gelassen wird. Folgende Bemerkungen zu den Mozart'schen Variationen des mehrfach erwähnten Thema's in *A*-dur mögen dem Schüler Veranlassung zu weiterem Nachdenken über diese musikalische Form geben:

Das Thema gehört gerade nicht zu den günstigsten; denn dadurch, dass dasselbe in beiden Theilen mit der Tonika abschliesst und der Inhalt des ersten Vordersatzes fast unverändert in beiden Nachsätzen sich wiederholt, hat es in seiner Construktion etwas Einförmiges. Was der Grundlage an Mannigfaltigkeit abgeht, wusste der immer wohlberathene Meister durch den mannigfaltigen Wechsel der Figuren zu ergänzen; und um die öftere Wiederkehr desselben Gedankens, so wie es das Thema erheischt, nicht nur leidlich, sondern angenehm zu machen, hat Mozart nach den Abschnitten der einzelnen Sätze eine Wendung vorgenommen.

So sehen wir in der 1. Variation im Vordersatze des 1. Theils die Melodie vorherrschend bedacht; dagegen tritt dieselbe im Nachsatze mehr zurück und die Bewegung kommt in den Bass. Im 2. Theile hat wieder der Vordersatz die reichere Melodie und der Nachsatz nimmt erst am Ende wieder die vorige Bewegung an.

Aehnlich ist die 2. Variation eingerichtet; die Triolen liegen bald in der Melodie, bald in der Begleitung.

Die 3. Variation hat sowohl in der Melodie als in der Begleitung eine reichere Gestaltung angenommen; und um die Monotonie zu vermeiden, wird im Nachsatze die Oberstimme verdoppelt; ausserdem ist das Tongeschlecht geändert.

Da der 1. Theil der 4. Variation einheitlich durchgeführt ist, so hat Mozart den Vordersatz des 2. Theils ganz abweichend vom 1. Theile componirt und kehrt erst im Nachsatze wieder zu den Figuren des 1. Theiles zurück.

In der 5. Variation treten die Figuren mannigfaltiger auf und die Tempoveränderung macht eine gute Wirkung.

Die 6. Variation bildet den vollständigsten Gegensatz der vorhergehenden Variation, nicht allein in der Wahl der Figuren, sondern auch im Tempo; zugleich zeigt sich in derselben wieder recht auffallend die verschiedene Behandlung des Vorder- und Nachsatzes beider Theile. Endlich tritt hier noch die Veränderung des Rhythmus hinzu. Um das Ganze passend abzuschliessen, hat Mozart dieser letzten Variation noch einen kleinen Schlusssatz beigefügt.

§ 98. Die Hauptform. In Sonaten, Symphonien, Terzetten u. s. w. besteht der erste Satz*) gewöhnlich aus einem umfangreicheren Tonstücke, als die bisher erwähnten, weil hier ein grösserer Raum geboten ist. Allein ein solches grösseres Ganze besteht dennoch wieder aus kleineren verbundenen Sätzen; zuerst geht ein Thema vorher, welches den ersten Hauptgedanken enthält und meistens, jedoch nicht immer, mit einer vollkommenen Cadenz abschliesst.

An das Thema schliesst sich ein Satz an, welcher keine selbstständige Stelle einnimmt, sondern nur auf den folgenden, wieder selbstständigen Satz, vorbereitet, und deshalb Vorbereitung oder Präparation genannt wird. Modulirt die Präparation bei Dur-Sätzen in die Dominante, oder bei Moll-Sätzen in die Parallel-Tonart, dann heisst sie Präparation des 1. Grades; modulirt sie aber in die Dominante der Dominante, so ist es eine Präparation des 2. Grades. Der Stoff zu diesen Vorbereitungssätzen wird öfters dem Thema entnommen.

Derjenige Satz nun, welcher auf die Präparation folgt, heisst Mittelsatz: er enthält den zweiten Hauptgedanken und steht bei Dursätzen in der Regel in der Dominante, bei Mollsätzen in der Paralleltonart, oder auch in beiden Fällen in einer verwandten Tonart. Sowohl das Thema als der Mittelsatz können aus einem oder mehreren Vorder- und Nachsätzen bestehen.

Auf den Mittelsatz folgt endlich ein Schlusssatz, welcher

*) Hier bedeutet der Ausdruck „Satz“ so viel, als ein einzelnes Tonstück eines grösseren Ganzen.

zugleich den ganzen **ersten Theil** abschliesst, und zwar in der Tonart, in welcher der Mittelsatz abgefasst ist.

Der **zweite Theil** führt Anfangs entweder einzelne Gedanken des ersten Theils, oft in entferntere Tonarten modulirend, in freier Form, oft auch canonisch, weiter aus; oder er entwickelt auch neue Ideen. Wir nennen diesen Satz freie Fantasie*); andere Theoretiker heissen ihn Durchführung; welcher Ausdruck aber deshalb nicht für alle Fälle geeignet ist, weil dieser Satz nicht immer eine blose Durchführung der Ideen des ersten Theils bildet, sondern, wie schon gesagt, sehr häufig Neues bringt. Nach längerem Verweilen im Fremdartigen, was Mannigfaltigkeit erzeugt, fühlt man wieder das Bedürfniss nach Einheit; deshalb modulirt dieser Satz nach dem Thema des ersten Theiles, worauf wieder, wie bei dem ersten Theile, eine Präparation in den darauf folgenden Mittelsatz kommt, welcher aber jetzt in der Haupttonart erscheint; und an diesen reiht sich wieder ein Schlusssatz an, welcher nun das ganze Tonstück abschliesst, und der häufig mit Coda's verlängert wird.

Die Bestandtheile der Hauptform sind demnach folgende:

A. Im ersten Theile:

I. Thema, erster Hauptgedanke.
II. Präparation oder Vorbereitung.
III. Mittelsatz, zweiter Hauptgedanke.
IV. Schlusssatz.

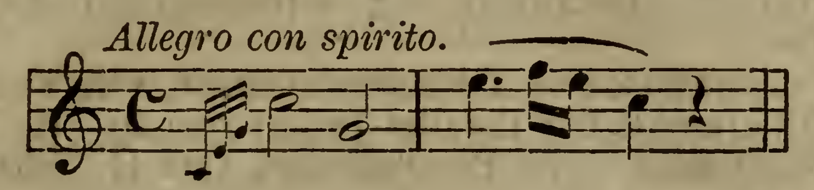
B. Im zweiten Theile:

I. Freie Fantasie.
II. Wiederholung des Thema's.
III. Präparation.
IV. Wiederholung des Mittelsatzes.
V. Schlusssatz für das ganze Tonstück.

---

*) Nicht zu verwechseln mit der in § 91 unter gleichem Namen aufgeführten taktfreien Compositionsart.

Am besten lernt der Schüler auch diese Form durch fleissige Zergliederung solcher Compositionen verschiedener guter Meister, wie Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi etc. kennen. Wir wollen wieder an einem Beispiele diese Grundzüge an dem ersten Satze der Sonate in *C*-dur von W. A. Mozart*) nachweisen:




A. Erster Theil:

I. Parallel-Thema, vom 1—21. Takte.
II. Präparation 1. Grades, zum Theil aus den Figuren des Thema's entlehnt, vom 21—33. Takte.
III. Mittelsatz in der Dominante, neue Ideen entwickelnd, vom 33. bis 54. Takte.
IV. Schlusssatz, aus Figuren des Mittelsatzes gebildet, vom 54. Takte bis zum Wiederholungszeichen.

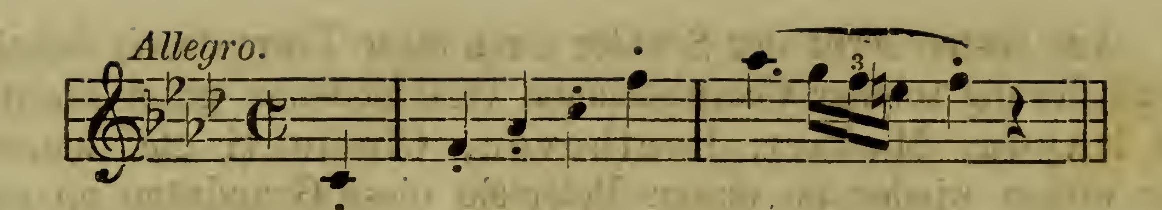
B. Zweiter Theil:

I. Freie Fantasie aus den hervorragendsten Figuren des Thema's gebildet, vom 1—36. Takte.
II. Wiederholung des Thema's mit geringer Veränderung, vom 36. bis 58. Takte.
III. Wiederholung der Präparation des 1. Theiles, nach der Tonika modulirend, vom 58—69. Takte.
IV. Wiederholung des ersten Mittelsatzes, nun in der Tonika, die Melodie anfänglich im Basse, vom 69—90. Takte.
V. Schlusssatz, ganz wie der zum 1. Theile, nur am Ende noch eine Anspielung auf das Thema.

Zur Vergleichung mit vorstehender Analyse folgt hier noch eine Zergliederung des ersten Satzes der *F*-moll-Sonate, Op. 2 von L. v. Beethoven:

---

*) In der Ausgabe von J. André in Offenbach a/M. No. 11.




A. Erster Theil:

I. Fortlaufendes Thema, ohne vollkommene Cadenz vom 1—8. Takte.
II. Präparation, dem Thema entnommen, vom 8—20. Takte.
III. Mittelsatz in der Parallel-Tonart vom 20—41. Takte.
IV. Schlusssatz in der Paralleltonart, vom 41. Takte bis Ende.

B. Zweiter Theil:

I. Freie Fantasie, dem Thema entnommen, vom 1—53. Takte.
II. Wiederholung des Thema's, vom 53—60. Takte.
III. Präparation wie im 1. Theile, vom 60—71. Takte.
IV. Wiederholung des 1. Mittelsatzes in der Tonika, vom 71—92. Takte.
V. Schlusssatz in der Tonika, mit Coda's, v. 92. Takte bis Ende

Nicht immer kommt die Hauptform streng in diesen Grundzügen vor; sehr oft, wie z. B. in den kleinen Sätzen einer Sonate, erscheint sie verkürzt, oft auch in grösseren Sätzen erweitert. So ist das Adagio der so eben benützten Sonate von Beethoven in der verkürzten Hauptform abgefasst, wie folgende Zergliederung zeigt:

Es besteht dasselbe ebenfalls aus zwei Theilen ohne Reprisen:

A. Erster Theil:

I. Tonika-Parallel-Thema, 1. Theil, 1—8 Takt;
2. Theil, 8—16. Takt.
II. Präparation, vom 16—22. Takte.
III. Mittelsatz in der Dominante, vom 22—27. Takte.
IV. Schlusssatz in der Dominante für den 1. Theil, vom 27—31. Takte.

B. Zweiter Theil:

I. Präparation nach der Tonika im 31. Takte.
II. Wiederholung des Thema's 1. Theil, vom 31—39. Takte;
2. Theil, vom 39—47. Takte.

III. Mittelsatz in der Tonika, vom 47—52. Takte.
IV. Schlusssatz nebst Coda's vom 52. Takte bis Ende.

Dieses Adagio ist demnach dadurch verkürzt, dass die freie Fantasie weggelassen ist, und die Präparationen und Mittelsätze selbst sehr in's Enge gebracht sind.

Der letzte Satz dieser Sonate, das Prestissimo, ist durch ein eingeschobenes Trio von zwei Theilen in der Parallele, welches die Stelle der freien Fantasie einnimmt, von der Hauptform etwas abweichend, stimmt sonst in der übrigen Gliederung ganz mit dem angegebenen Schema überein. Der Schüler stelle nun die Grundzüge dieses letzten Satzes selbst auf.

§ 99. Die Rondoform. Diese Bezeichnung rührt von der alten Form des Rundgesanges (Rondeau) her, bei welchem eine und dieselbe Melodie von einzelnen Sängern mehrmals vorgetragen und jedesmal vom Chore ganz oder theilweise wiederholt wurde. Damit ist auch diese Form der Musik einigermassen gekennzeichnet, da sie sich von der Hauptform gerade dadurch wesentlich unterscheidet, dass das Thema als erster Hauptgedanke nicht nur einmal, sondern zweimal, oft noch mehrmal, repetirt wird.

Das Thema selbst ist meist von lebhaftem Charakter, erscheint nach Art der kleinen Tonstücke gern in zwei Theilen, die oft mit Reprisen versehen sind und mit vollkommener Cadenz schliessen.

An das Thema reiht sich, wie bei der Hauptform, eine kürzere oder längere Präparation für den Mittelsatz an, welcher den zweiten Hauptgedanken enthält und bei Dursätzen in der Dominante, bei Mollsätzen in der Parallele vorkommt. Nach kurzer Präparation wird hierauf das Thema, oft abgekürzt, oft auch verändert, zum ersten Male wiederholt und in der Regel mit vollkommener Cadenz geschlossen.

Es treten nun in Form eines Trio's oder auch einer freien Fantasie neue und verwandte Gedanken auf, die, in eine Präpa-

ration übergehend, zur zweiten Wiederholung des Thema's führen, worauf dann in ähnlicher Verbindungsweise, der Mittelsatz in der Tonika wiederholt wird.

Entweder wird nun das Rondo durch einen Schlusssatz zu Ende geführt, oder es wird nach einer weiteren kurzen Präparation das Thema zum dritten Male wiederholt und das Ganze dann erst völlig geschlossen.

In ausgedehnten Compositionen werden oft auch zwei Trio's eingeschalten.

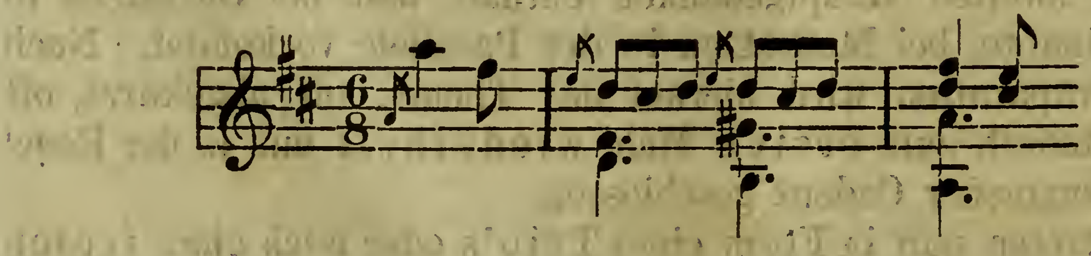
Diese Grundzüge lassen sich auf folgende Weise übersichtlich darstellen:

I. Thema, erster Hauptgedanke.
II. Präparation.
III. Mittelsatz, zweiter Hauptgedanke in der Dominante bei Dur-Sätzen.
IV. Präparation.

I. Erste Wiederholung des Thema's.
II. Präparation.
III. Trio oder freie Fantasie.
IV. Präparation.

I. Zweite Wiederholung des Thema's.
II. Präparation.
III. Wiederholung des Mittelsatzes in der Tonika.
IV. Schlusssatz.

Wir wollen nun nach dieser Darstellung hier das Rondo aus Mozart's Sonate in *D*-dur:



den Hauptzügen nach, zergliedern:

I. Der Hauptgedanke ist in einem Tonika-Parallel-Thema ausgedrückt, vom 1—16. Takte; die Takte 16—19 sind blosse Wiederholungen des Schlussakkordes; vom 19—26. Takte sind Coda's angebracht.
II. Präparation 2. Grades, weil in die Dominante der Dominante (E-dur) modulirend, vom 26—41. Takte.
III. Mittelsatz in der Dominante, vom 41—56. Takte, mit wiederholter Cadenz vom 56—75. Takte, woran sich Coda's, vom 56. bis 83. Takte anreihen.
IV. Kurze Präparation 1. Grades, vom 83—86. Takte.

I. Erste Wiederholung des Thema's, vom 86., nun wieder als 1. Takt angenommen, bis zum 16. Takte.
II. Präparation, aus früheren Coda's gebildet vom 16. bis 33. Takte.
III. Halbes Trio, nämlich eine halbselbstständige Stelle in der Unter-Mediante, übergehend in eine Präparation, vom 33—53. Takte.
IV. Zweites Trio, in der Unterdominante, vom 53—71. Takte, nebst Wiederholung des Schlussakkordes.
V. Grössere Präparation 1. Grades, zum Theil wieder früheren Coda's entnommen, vom 71—86. Takte, woran sich eine Cadenz anschliesst, modulirend nach der

I. zweiten Wiederholung des Thema's, vom 1—16. Takte.
II. Präparation, wie oben nach den Coda's vom ersten Thema, vom 16—33. Takte.
III. Wiederholung des Mittelsatzes in der Tonika, vom 33—48. Takte mit wiederholter Cadenz, vom 48—67. Takte, woran sich wieder vom 67—75. Takte Coda's anreihen, worauf endlich
IV. der 1. Theil des Thema's zum Schlusssatze des ganzen Rondo's verwendet ist, vom 75—83. Takte; vom 83—85. Takte wieder die melodische Wiederholung des Schlussakkordes, und vom 83—91. Takte Coda's; zuletzt die wiederholte Schluss-Cadenz nebst wiederholtem Schluss-Akkorde, vom 91. Takte bis Ende.

Das Rondo in Moll unterscheidet sich von dem in Dur, wie bei anderen Mollformen auch, nur in der Modulationsordnung, indem der Mittelsatz von Moll nicht in der Dominante, sondern in der Parallele verfasst ist.

Analog der Hauptform kommt auch das Rondo sehr oft in verkürzter Form vor, indem bald der Mittelsatz, bald das Trio oder die freie Fantasie fehlt, oder auch dadurch, dass diese Theile selbst in's Enge gebracht sind. Damit ist nicht gesagt, dass das Tonstück deshalb auch an Umfang oder räumlicher Grösse einbüssen müsse. Es giebt kleine Rondo's, die alle wesentlichen Bestandtheile haben und umgekehrt finden sich ausgedehnte Tonstücke in der verkürzten Rondoform. Zur zweckmässigen Vergleichung wollen wir noch die Grundzüge des Rondo's in *A*-moll von Mozart, Op. 71,



welches dieser letztern Art angehört, darstellen:

I. 1. Theil des Tonika-Parallel-Thema's, vom 1—9. Takte.
2. Theil, vom 9—21. Takte.
II. Präparation, vom 21—23. Takte.
1. Wiederholung des 1. Theils vom Thema, variirt, 23—30 Takt.
I. Erstes Trio, 1. Theil 30—41. Takt.
2. Theil, 41—53. Takt.
Rep. des 1. Theils vom Trio mit Schluss in der Tonika, 53. bis 64. Takt.
II. Präparation, 64—81. Takt.
2. Wiederholung des 1. Theils vom Thema, 81—89. Takt.
I. Zweites Trio, 1. Theil mit Reprise, 1—10. Takt.
2. Theil, 10—15. Takt.
II. Präparation, 15—31. Takt.
3. Wiederholung des 1. Theils vom Thema, 1—9. Takt.
- 2. Theils - - 9—21. Takt.
II. Präparation, 21—23. Takt.
4. Wiederholung der 2. Hälfte des 1. Theils vom Thema variirt, 23—32. Takte.
I. Präparation, 32—36. Takt.

II. Wiederholung der 1. Hälfte des Thema's als Schlusssatz zuerst in der Oberstimme, hernach in der Unterstimme, 36—45. Takt, welcher mit Coda's endigt.

Ein Blick auf vorstehende Gliederung zeigt: 1) dass das Tonstück aus einem Thema, welches den Hauptgedanken enthält, aus zwei Trio's und aus Präparationen besteht; dass also 2) der Mittelsatz fehlt; 3) dass das Tonstück demnach zur verkürzten Rondoform gehört, obschon dasselbe eine bedeutende räumliche Ausdehnung hat.*)

Der Schüler begnüge sich nun nicht mit bloser Durchlesung, auch nicht mit einer oberflächlichen Vergleichung dieser Analysen mit den betreffenden Tonstücken, sondern er zergliedere auf die angedeutete Weise recht viele classische Werke der verschiedenen Arten der musikalischen Form; dann wird sein Studium von Erfolg sein.

§ 100. Anwendung der musikalischen Grundformen auf Instrumentalwerke. Alle diese Formen, wie sie im vorstehenden kurzen Abrisse dargestellt worden sind, kommen sowohl als selbstständige Tonstücke, wie auch als blose Bestandtheile grösserer Compositionen für das Pianoforte und andere Instrumentalwerke vor.

Was nun zunächst die **Sonate** betrifft, so ist ihr erster Satz gewöhnlich in der Hauptform abgefasst. Diesem geht oft auch ein sogenannter Einleitungssatz oder eine Introduction voraus, um die Gedanken des darauffolgenden Thema's vorzubereiten und die rechte Stimmung dafür zu erwecken.

Der zweite Satz erscheint in der Form eines Adagio, Andante etc., auch wohl als bloses variirtes Thema. Die Grundzüge dieser kleineren Tonstücke sind, wie schon gelegentlich an-

---

*) Ausführlichere Belehrung über diesen Zweig der Theorie findet der Schüler in meiner „Formenlehre der Instrumentalmusik nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee.“ Leipzig, bei C. Merseburger. 1862.

gedeutet, meistens genau dieselben, wie die der Hauptform; nur dass bei der langsameren Bewegung dieser Tonstücke manche Bestandtheile der Hauptform entweder ganz weggelassen, oder mit einander enger verknüpft vorkommen.

Der dritte Satz ist eine Menuett oder ein Scherzo mit Trio; wie diese Stücke geformt sind, ist auch schon in § 96 vorgekommen. Die Tonart dieser kleineren Sätze ist gewöhnlich eine andere, als die des ersten oder Hauptsatzes, aber doch immer eine verwandtschaftliche.

Der vierte Satz einer Sonate bildet entweder ein sogenanntes Finale, wieder in der Hauptform abgefasst, oder ein Rondo, welche Form zuletzt analysirt worden ist.

Dieselbe Form, wie die Sonate, haben auch der Hauptsache nach die **Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten** etc. und **Symphonien** (Sinfonien). Die Abweichungen dieser Tonstücke von der Sonate beruhen nur in ihrer grösseren oder geringeren Ausdehnung. Die Präparationen sind zum Theil länger, die freie Fantasie reicher bedacht, und auch die Schlusssätze erscheinen in grösserer Ausdehnung.

Auch die **Ouverture** hat die Grundzüge der Hauptform; sie hat nämlich zwei Haupttheile; aber der erste Theil wird nicht, wie bei der Sonate oder der Symphonie, wiederholt. Oft geht ein Einleitungssatz voraus. Die Präparationen und Schlusssätze sind meist sehr reich ausgestattet. In vielen Ouverturen der neueren Opern-Componisten ist die gediegenere Hauptform beseitigt und mit einem Potpourri vertauscht, in welchem die verschiedenen Melodien aus der nachfolgenden Oper vorkommen.

Das **Concert**, eine Composition für ein Hauptinstrument, besteht aus drei Sätzen: einem Allegro, Adagio und Finale oder Rondo, also in der Hauptsache wieder wie die Sonate.

Das Allegro, in der Hauptform, beginnt mit einem Tutti, dem ein Solosatz folgt. Der Tuttisatz enthält das Thema, den Mittelsatz, hier oft abweichend in der Tonika, und den Schlusssatz; der Solosatz bringt ganz dieselben Gedanken, mit dem

Unterschiede, dass jetzt der Mittelsatz in der Tonika erscheint. Hierauf folgt entweder die freie Fantasie oder ein Trio, ganz wie bei der Hauptform, hierauf der Mittelsatz in der Tonika und dann der Schlusssatz. Die geringen Abweichungen entstehen durch die stets abwechselnden Tutti- und Solosätze. Das Adagio oder Andante ist ebenfalls ganz so wie in einer Sonate gebildet. Der dritte Satz hat in Beziehung auf Abwechselung der Tutti mit den Solosätzen eine ähnliche Einrichtung wie der erste Satz.

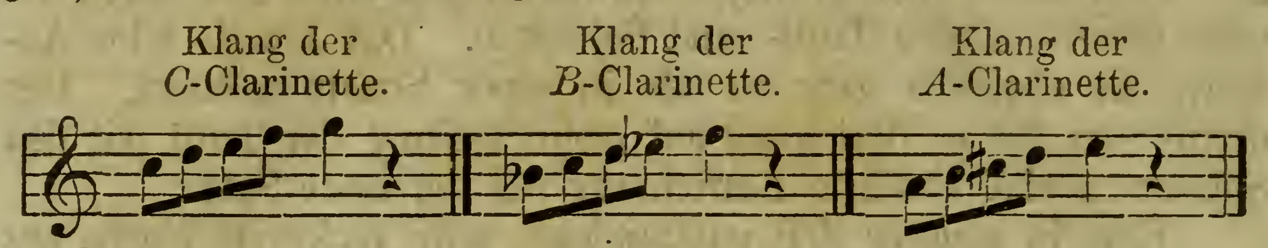
Eine in neuerer Zeit entstandene, sehr verkürzte Form, aus einem einzigen Hauptsatze bestehend, heisst **Concertino.**

Die Form sowohl der eben erwähnten grösseren Tonstücke, als auch der noch übrigen kleineren, wie z. B. der Etüden, Potpourris's, Fantasien, Nocturnen etc., wird dem aufmerksamen Schüler keine Schwierigkeiten mehr machen, wenn er die Grundformen einzeln gut aufgefasst und an classischen Werken nachzuweisen sich bestrebt hat, da alle Tonstücke in ihrer Einrichtung sich auf eine der Grundformen stützen.

Was nun die Behandlung der einzelnen Instrumente, die bei den meisten der erwähnten Tonstücke eine wichtige Rolle spielen, anbelangt, so bildet die genauere Kenntniss derselben wieder einen besonderen Gegenstand, der in der Lehre von der Instrumentation abgehandelt wird, und von der wir hier nur einige Andeutungen geben können.

Vor allem erfordert es eine genaue Bekanntschaft mit der Wesenheit und Eigenthümlichkeit der verschiedenen musikalischen Instrumente. Hinsichtlich der extensiven Tongrösse muss der Componist wissen, ob das Instrument denselben Ton gebe, welchen die Note ausdrückt, wie es z. B. bei dem Pianoforte, bei der Violine, Viola u. s. f. der Fall ist; oder ob das Instrument um eine Oktave höher, wie z. B. die Piccoloflöte, oder um eine Oktave tiefer laute, als die Note bezeichnet, wie z. B. der Violon, das Horn u. s. f.; oder ob es um 1, 2, 3, 4 etc. Töne tiefer oder höher laute, als die Note angibt, wie dies bei den verschiedenen Arten von Clarinetten und Hörnern der Fall

ist. So klingt z. B. der Ton ein und derselben Note für die *B*-Clarinette eine grosse Sekunde, und auf der *A*-Clarinette eine kleine Terz tiefer als auf der *C*-Clarinette, welche denselben Ton gibt, den die Note verlangt:




Ebenso muss er den Umfang und die Stimmung eines jeden Instrumentes genau kennen; er muss wissen, bei welchen Saiteninstrumenten gewisse Doppelgriffe möglich und welche Fortschreitungen bei diesem oder jenem Instrumente leicht oder schwierig sind.

Nicht weniger genau muss er mit der intensiven Tongrösse eines jeden Instruments vertraut sein; d. h. er muss wissen, in welchen Tönen jedes Instrument seine ihm eigenthümliche Stärke und Biegsamkeit besitze. Ueberhaupt muss er mit der Natur und dem Charakter der Instrumente, der Wirkung im Solo, wie in ihrer mannigfachen Verbindung zum kleineren und grösseren Ganzen wohl bekannt sein, um mit Effekt die Ideen seiner Compositionen auf die verschiedenen Instrumente übertragen zu können.

In Beziehung auf die Masse, welche bei einer Composition zur Instrumentirung verwendet wird, so ist dieselbe, ob klein oder gross, ob nur für 4 oder 20 Instrumente, immerhin eine blos begleitende und künstlich zusammengesetzte, die Melodie führende. Bei dem strengen Stile werden entweder alle Instrumente zur zweckmässigen Verdoppelung der nachahmenden Stimmen verwendet, oder nur einzelne Hauptinstrumente, oder concertirende Stimmen, während die übrigen eine Begleitung bilden. Die Begleitung selbst theilt sich in die Grundbegleitung (Bassstimme) und in die Mittelbegleitung (Mittelstimmen); letztere dürfen mit der Hauptmelodie zuweilen in Oktaven fortschreiten,

da sie zur Unterstützung der Melodie dienen; nie aber der Bass, der mit der Mittelbegleitung allezeit nach den bekannten Regeln der Harmonie streng gesetzt sein muss.

Das Tonstück muss seinem Wesen und seiner Gliederung nach schon entworfen sein, so dass die Instrumentation die Tondichtung gewissermassen nur zu coloriren und auszumalen braucht. Ebenso hängt es vom Geiste der Tondichtung selbst ab, in welcher Weise die Instrumentation ihre Kräfte entfalten soll: ob dieselbe entweder nur ganz einfach, wenn auch noch so volltönend begleitend, nur harmonisch füllend und verstärkend, oder eine künstlicher verwebte, mehr dem strengen Stile angemessene sein müsse.

Angeborenes ästhetisches Musikgefühl, verbunden mit einem ausdauernden Studium guter Muster, an denen es nicht fehlt, sind der kürzeste, einfachste und sicherste Weg zur gründlichen Kenntniss der Instrumentalwerke. Indessen bedarf es auch dazu einer guten Kenntniss der Partitur, wie man die vereinigte Darstellung aller Stimmen eines Tonstückes heisst. Es gibt zwar kein bestimmtes Gesetz darüber, wie die verschiedenen Instrumente auf einander folgen sollen. In der Regel sind die Streichinstrumente besonders zusammengestellt, sodann die Rohrblasinstrumente und endlich die Blechinstrumente. Enthält die Composition Gesang, so stehen auch die Singstimmen beisammen. Um eine Partitur lesen zu können, dazu gehört vor allen Dlngen eine gründliche Kenntniss der Harmonie, der Singstimmen, Instrumente und Zeitmasse. Der Schüler übe sich zuerst in den Partituren von wenigen Stimmen, wie z. B. von Quartetten, Quintetten etc., und suche jedesmal die Hauptmelodie heraus, die bald in dieser, bald in jener Stimme liegt, füge einstweilen nur die Bassstimme, und erst nach einiger Sicherheit, auch die Mittelstimmen hinzu. Jetzt erst wage er sich an zusammengesetztere Orchesterpartituren und suche auch hier wieder zuerst die melodietragenden Stimmen zu unterscheiden, mit denen er dann einzelne wichtige begleitende Stimmen vereinigt. Die Anwendung der verschiedenen Schlüssel, sowie die schon oben erwähnte verschiedene Tonerscheinung, bei gleicher

Notirung, was eine augenblickliche Transposition zur Folge hat, bilden die am schwersten zu überwindenden Hindernisse beim Lesen einer Partitur.

§ 101. *Die wichtigsten Formen und Arten der Vokalmusik.* Unter *Vokalmusik* versteht man die von Menschenstimmen ausgeführte Musik. Es vereinigen sich in ihr die *Tonkunst* und *Dichtkunst*; deshalb ist sie auch nach diesen zwei Seiten hin zu betrachten. Da wir nun im Vorausgegangenen die eine Seite, nämlich die Musik, als für sich bestehenden Theil, kennen gelernt haben, bleibt noch übrig die zweite Seite, die *Dichtkunst*, insofern dieselbe nämlich die Grundlage zur Vokal- oder Gesangmusik bildet, etwas näher zu beleuchten, worauf wir dann beide in ihrer *Vereinigung* auffassen werden.

Die dem Gesange zu Grunde gelegten Worte der Sprache heissen *Text*, und dieser ist seiner Form nach entweder *Prosa* oder *Poesie*. Was nun die Erstere anbelangt, so wird dieselbe in der Musik ganz nach den allgemeinen Sprachgesetzen behandelt, so wie es der Sinn der Worte im Satze verlangt. Anders verhält es sich aber beim *poetischen* Texte, bei dem auch der Componist in doppelter Weise gebunden ist, einmal in Beziehung auf das *Metrum* und dann in Beziehung auf den *Reim*.

Die Metrik oder das Versmass bestimmt den Gang und Umfang des Verses durch sogenannte *Füsse*. Die Wörter, welche die Verse bilden, bestehen aus betonten und unbetonten Sylben. Eine betonte Silbe nennt man *Hebung*, eine unbetonte, *Senkung*. Hebung und Senkung als einheitliches Ganzes betrachtet, heisst Fuss; mehrere Füsse bilden den Vers, und mehrere Verse, die *Strophe*. Der Vers wird nach Füssen gemessen und nach der Zahl derselben bezeichnet. Die am häufigsten vorkommenden Füsse sind:

1) Der *Jambus*, bestehend aus einer metrischen Kürze und einer metrischen Länge: ⏑ – z. B. Ge-bet =

2) Der Trochäus, bestehend aus metrischer Länge und Kürze: – ⌣ z. B. ge-bet = [musical notation];

3) Der Dactylus, bestehend aus einer metrischen Länge und 2 metrischen Kürzen: – ⌣ ⌣ z. B. Herr-li-cher = [musical notation]

4) Der Anapäst, bestehend aus 2 Kürzen und 1 Länge: ⌣ ⌣ – z. B. Er be-ginnt = [musical notation];

5) Der Spondeus, aus 2 Längen bestehend; — —, z. B. Sanft-muth = [musical notation].

So wie man aber zum Gehen eines Fuss-Paares bedarf, ebenso nothwendig und auch natürlich ist die weitere Gliederung der metrischen Füsse in Paare. Und wenn wir uns den Schritt des rechten Fusses als kräftiger vortretend denken wollen, so wird dieser als das accentuirte Glied, der Schritt des linken, nachtretend, als das accentlose gelten können. Das Austreten mit dem rechten Fusse wird den Accent auf den ersten, das Antreten mit dem linken auf den zweiten Schritt fallen lassen*). Man nennt diese metrische Gliederung in ein Paar eine Dipodie, und eine dreigliederige, eine Tripodie. Eine viergliederige oder Tetrapodie gibt es eigentlich nicht, da eine solche nur aus einer doppelten Dipodie zusammengesetzt ist, wie wir schon früher bei Gelegenheit der Lehre vom Rhythmus nachgewiesen haben. Ebenso entstehen durch Vervielfachung dieser Glieder, ganz analog mit dem Rhythmus, höhere Ordnungen und zwar gibt:

A, a) 2 × 2 den dipodischen Dimeter,
   b) 2 × 3 den tripodischen Dimeter,

B, a) 3 × 2 den dipodischen Trimeter,
   b) 3 × 3 den tripodischen Trimeter.

---

*) Siehe M. Hauptmann: „die Natur der Harmonik und Metrik“.

Jede metrische Gestalt wird auf einer dieser Bestimmungen beruhen. Es ist aber damit nur der Grundriss ihrer Hauptgliederung gegeben, innerhalb welcher durch die Art der Gliederung des Gliedes selbst dem Metrum erst Charakter und Farbe ertheilt wird, wie an oben aufgezählten fünf Versfüssen zu ersehen ist.

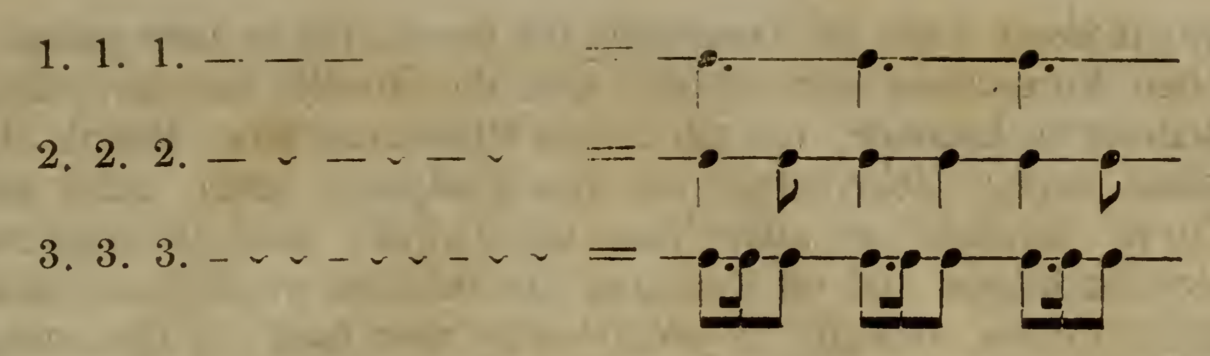
Diese weitere Gliederung ist nun auch auf jeden der angeführten Füsse anwendbar. So lässt sich z. B. die metrische Einheit dipodisch auf 3 × 3 = 9fache Weise combiniren:

1. 1. — — =
1. 2. — — ⏑ =
1. 3. — — ⏑ ⏑ =

2. 1. — ⏑ — =
2. 2. — ⏑ — ⏑ =
2. 3. — ⏑ — ⏑ ⏑ =

3. 1. — ⏑ ⏑ — =
3. 2. — ⏑ ⏑ — — ⏑ =
3. 3. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ =

Tripodisch geschieht die Combination auf 3 × 3 × 3 = 27fache Weise, von denen wir nur die ersten drei hier anführen:




Die metrische Gliederung kann aber in der Musik auf verschiedene rhythmische Weise bezeichnet werden, so z. B. kann der Dactylus (– ⌣ ⌣) entweder als Länge mit zwei gleichen Kürzen = oder als Länge mit ungleichen Kürzen = vorkommen.

Das zweite Element des Verses, worauf Dichter und Musiker zu achten haben, ist der Reim, d. i. der Gleichklang zweier Silben am Ende der Verse. Dieser ist entweder männlich, wenn er mit einer Hebung endigt, wie z. B. auf, lauf; oder er ist weiblich, wenn er mit einer Hebung und Senkung endigt, z. B. Winde, linde; oder er ist gleitend, wenn er mit einem Dactylus endigt, wie: singende, klingende. Ist der Reim des Verses männlich, so ist es auch in der Regel die Melodie der Musik, wie z. B.




Es kann aber auch auf einen männlichen Reim ein weiblicher Schluss in der Melodie gemacht werden, z. B.




Wie aus dem seither Gesagten hervorgeht, so stimmen Dichtkunst und Tonkunst in Ansehung der Form grösstentheils über-

ein; indessen kann es, namentlich bei den antiken oder griechischen Versmassen vorkommen, dass die Musik, um zur vollen Geltung zu kommen, von der feinen Gliederung jener Metrik abgehen muss. Ueberhaupt hat der Componist nicht allein die Form, sondern vor allem auch den Inhalt einer Dichtung zu berücksichtigen, und oft wird jene des Inhaltes wegen einen Eingriff erdulden müssen; umgekehrt wird aber auch der Componist nicht ängstlich am Worte des Dichters hängen bleiben dürfen. Hauptmann sagt in Beziehung auf dieses Verhältniss der beiden Künste treffend: „Die Rede nach ihrem Wortausdrucke betonen, sie in ihren Einzelmomenten zu nüanciren, kann die Aufgabe der Musik ebenso wenig sein, als sie ihrer Natur nach eben das Entgegengesetzte zu thun hat; sie hat in der Gefühlssprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann. Wo diese von Freud' und Leid spricht, und gesondert erst das Eine, dann das Andere nennen muss, da wird die Musik das Leid in der Freude und die Freude im Leide ausdrücken können und ausdrücken sollen; nicht aber das eine Wort freudvoll, das andere leidvoll zu betonen haben. Der musikalische Ausdruck lässt hierin den sprachlich-poetischen weit hinter sich, und die Musik, wo sie nicht eben blos declamatorisch, blos wortbetonend ist, wird immer die Poesie sich unterordnen. Der Wortausdruck hat an den musikalischen keinen anderen Anspruch geltend zu machen, als den, dass er nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung; nicht aber, dass der musikalische in alle seine Einzelheiten eingehe und sie mit Tönen auszudrücken suche: denn die Musik betont den Gefühlscomplex, der in den Worten enthalten, nicht die Worte selbst."

Man theilt die Poesie in eine lyrische (liederartige), epische (erzählende) und dramatische (handelnde) ein. Dem poetischen Inhalte nach lässt sich auch die Gesangmusik ebenso classificiren: insofern z. B. das Lied zur lyrischen, die Ballade zur

epischen und die Oper zur dramatischen Dichtkunst gezählt wird, welche als poetische Formen der Musik zur Grundlage dienen.

Als die einfachste und bestimmte Form in der Musik haben wir schon früher die Liedform bezeichnet, und was dort in Beziehung auf deren Gliederung gesagt worden ist, gilt auch bei der mit einem Texte unterlegten Composition. Das Lied drückt irgend eine Gefühlsstimmung aus, Freude, Trauer, Wehmuth etc. oder auch den Uebergang von einer Gefühlsstimmung in die andere. Ist diese Stimmung durch sämmtliche Strophen im Ganzen genommen eine allgemeine, gleiche, und sind auch die einzelnen Strophen nach denselben Versmassen gleichförmig gebaut, so wird zu sämmtlichen Strophen nur eine Melodie, die auf jede einzelne Strophe passt, componirt, und wir haben dann ein einfaches Strophenlied, das je nach der Ausdehnung des Textes der einzelnen Strophe aus einem oder mehreren musikalischen Sätzen und Theilen bestehen kann, wie schon gelegentlich der Melodielehre erwähnt worden ist.

Am besten eignen sich zur Composition die Liedertexte mit ebenmässigem Vers- und Strophenbau; denn ungleich abgezählte Verse und Strophen verhindern auch in der Composition eine gleichmässige Satzbildung.

Ist die Stimmung der Strophen des Gedichtes eine verschiedene, bedeutend abwechselnde, so wird der Text durchcomponirt, und dahin gehört z. B. die Ballade.

Kann die allgemeine Stimmung der Poesie von mehreren Einzelnen oder ganzen Massen von Menschen gleichzeitig und gleichartig empfunden werden, dann wird das Sololied zum Chorliede, zur mehrstimmigen Composition. Ein von mehreren Solostimmen ausgeführtes Gesangstück heist ein Ensemble, und dieses wird nach der Anzahl der Stimmen in der Composition Duett, Terzett, Quartett u. s. w. genannt. Oft wechseln auch zwei Chöre, Doppelchöre, mit einander ab. Ebenso unterscheidet man nach der Art der ausübenden Stimmen Männer-, Frauen- und gemischte Chöre.

Sowohl der Solo- als Chorgesang kann mit oder ohne Begleitung sein; im letzten Falle heisst er **reine** Vokalmusik.

Die dramatische Poesie ist die Vereinigung des Episch-Lyrischen mit der Action, und liefert der Musik den Text (das Libretto) für die **Oper.**

Die Oper ist also ein dramatisches Kunstwerk, in welchem sich nicht allein Dichtkunst und Musik, sondern auch noch Malerei und Schauspielkunst mit einander vereinigen, durch Darstellung einer leidenschaftlichen Handlung Interesse und Täuschung hervorzubringen.

In einer Oper wechseln mit einander ab: das Recitativ, das Arioso, die Cavatine, die Arie, die Ariette, das Duo, Trio u. s. w., das Ensemble, das Finale und der Chor. Was ein Recitativ, ein Duo, Trio u. s. w., ein Chor ist, haben wir bereits erwähnt; es bleibt uns also nur noch die Erklärung der übrigen Theile einer Oper übrig.

Das Arioso ist eine kurze Gesangform, welche zwischen das Recitativ eingeschoben wird, oder in welche es am Schlusse übergeht. Eine kleine, wenig ausgeführte, meistens nur aus einem Satze bestehende Arie heisst Cavatine oder Ariette. Die eigentliche Arie dagegen bringt irgend ein lyrisches Moment zur höchsten Entfaltung und durch Verwebung eines Hauptgedankens nach den Graden kunstgemässer Steigerung zur allseitigen Entwickelung. Erfordert die Ausführung derselben die höchste Kraft und Routine, so wird sie zur Bravourarie. Was ihre musikalische Form anbelangt, so ist entweder die Hauptform oder die Rondoform angewendet. Das letzte Tonstück von jedem Akte einer Oper heisst Finale; es ist meist ein ausgedehntes, aus vielen verschiedenen Sätzen und Tempo's bestehendes Ensemble; doch sind es zuweilen auch nur Quartette, Terzette und Duette.

Man unterscheidet verschiedene Arten von Opern:

1) Die grosse, auch ernste Oper (opera seria), ist meist tragischer Natur, und weist in ihren handelnden Personen Helden

auf, wovon sie auch Heldenoper heisst; hat sie einen Inhalt wie das Trauerspiel, wird sie tragische Oper genannt.

2) Die komische Oper (opera buffa) hat komische Scenen und Handlungen zum Gegenstande, und ist oft mit der blosen Gesprächsweise (dem Dialog) untermischt.

3) Die romantische Oper (opera mezzo stilo) ist gemischter, d. h. ernster und heiterer, oder heroisch-komischer Natur, und behandelt meist romantische Stoffe aus der Ritter , Minne-, Troubadourenzeit u. s. f.

Singspiele von geringerer Ausdehnung nennt man Operetten, und die kleineren Singspielarten Intermezzo's. Das Vaudeville (Liederspiel, Liederposse) ist eine leichte dramatische Handlung mit Liedern, Wechselgesängen u. s. w. aus dem Volksleben oder im Volkston componirt, durchflochten. Wird die Musik durch die Declamation der blosen Rede unterbrochen, oder auch gleichzeitig mit letzterer ausgeführt, so heisst man ein solches dramatisches Gedicht ein Melodrama.

Ein geistliches Drama, welches eine biblische Handlung darstellt, ohne jedoch die Action der Musik zuzugesellen, heisst Oratorium. Die Form im Ganzen und Einzelnen ist der durchcomponirten Oper ähnlich, der Stil aber natürlich dem Gegenstande gemäss ernster und kirchlich. Das Oratorium bildet den Uebergang von der Oper zur Kirchenmusik; umgekehrt aber ist jene aus dieser entstanden.

Zur Kirchenmusik gehören ferner die Cantate, Messe, das Requiem oder die Todtenmesse, die Motette und Hymne.

Die Cantate ist eine Composition, in der Affekte, Gefühle, Leidenschaften in Arien, Duetten, Chören u. s. w. mit Recitativen untermischt, ohne theatralisches Beiwerk ausgedrückt werden. Unter Messe oder Missa versteht man die als Musikstücke componirten Hymnen und Gebete, welche während des katholischen Hochamtes am Altare gebetet werden; die Anfangsworte dieser Gebete, die meistens der heiligen Schrift entnommen sind, heissen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Das

Requiem ist eine Seelen- oder Todtenmesse für die Verstorbenen und ist in ähnlicher Weise abgefasst. Die Motette ist ein Kirchengesang, meist über einen kurzen Text, Bibelvers u. s. w. gebildet, mit einem festgehaltenen musikalischen Gedanken, unter welchem andere Stimmen ein mannigfaltiges contrapunktisches Gewebe hören lassen. Ein meist religiöser Chorsatz, der zuweilen auch mit Solosätzen untermischt ist, heisst Hymne.

Der Stil der Kirchenmusik ist der sogenannte strenge Styl, indem darin jene, schon früher erläuterten mehr oder weniger strengen Formen des Contrapunktes, Canons und der Fuge angewendet werden.

Notentypendruck von Julius Klinkhardt in Leipzig.



